Recenſionen

und

allgemeine Bemerkungen

über

Theater und Muſik.

Ohne Ernſt iſt in der Welt nichts möglich, und unter denen, die wir gebildete Menſchen nennen, iſt eigentlich wenig Ernſt zu finden.

(Goethe.)

V.

Concertſaison 1853—1854. — Verwandte Stimmen. — Italieniſche Opernſaiſon 1854.

Wien, 1854.

Bei J. F. Greß.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Druck von J. P. Sollinger's Witwe.

Inhalt.

Seite

Concertsaison 1853—1854.

Einleitung 1
Jenny Lind 4
Herr Vieuxtemps 42
Herr Stockhausen 44
Die übrigen Virtuosen-Concerte 59
Musikverein 61
Quartettproductionen 100
Männergesangverein 114
Akademie der Tonkunst und Wittwen- und Waisen-Societät 121
Chronologisches Verzeichniß sämmtlicher in der Saison 1853—1854 stattgefundener Concerte 129
Verwandte Stimmen 135
Italienische Opernsaison 1854 148

Concert-Saison.

1853—1854.

Preise dem Kinde die Puppen, wofür es begierig die Groschen Hinwirft; wahrlich du wirst Krämern und Kindern ein Gott.
Goethe.

Einleitung.

In der eben verflossenen Concert-Saison wurde viel Gediegenes geboten, und die auffallend classische Richtung dieser Leistungen muß mit Befriedigung wahrgenommen werden. Dennoch wird diese Befriedigung keine ungetrübte sein, wenn wir hinzufügen, daß die Anzahl der bereitwilligen und freiwilligen Zuhörer, und die Empfänglichkeit derselben für die gebotenen Leistungen (im Fache der Orchester- und Quartettproductionen) mit der Menge und selbst mit dem Werthe des Gebotenen zuletzt nicht mehr im richtigen Verhältniß geblieben war. Verschiedentliche Ursachen — unvorhergesehene Umstände, — die Hast, mit welcher Manches erzwungen werden sollte, was sich in der gegebenen Zeit nicht erzwingen

ließ, — die Ueberraſchung Jener, welche ſich den ihnen plötzlich dargebotenen Eindrücken nicht mit gehöriger Sammlung hingeben konnten — haben dazu beigetragen. Doch iſt dieß alles nicht ſo bedeutſam und beſonders für die Zukunft nicht ſo entmuthigend, als daß wir darüber die erſprießlichen Reſultate der dießjährigen Concert-Saiſon vergeſſen oder gering ſchätzen ſollten.

Das erneute Leben, das lebhafte Streben nach Erfriſchung und Erneuerung, welches ſich im Kreiſe der ſpecifiſch-claſſiſchen Productionen bemerkbar macht, ſticht bedeutend ab gegen die offenbare Verderbtheit und Verkehrtheit der hieſigen Opernzuſtände: es iſt dieß eine Bemerkung, welche ſich uns ungerufen aufdringt; ſobald von theatraliſchen und muſikaliſchen Angelegenheiten die Rede iſt, kommt einem der Verfall des Kärnthnerthortheaters immer wieder in den Sinn. Dieſe Bühne, mit den glänzenden Hilfsmitteln des Abonnements und der Dotation bedacht, ſcheint eine Art Stolz darein zu ſetzen, die künſtleriſchen Intereſſen völlig zu vernachläſſigen. Unſere verſchiedenen ſonſtigen Muſikanſtalten leiſten zwar auch nichts Großartiges: beſchränkt in ihrer Organiſation durch mancherlei Urſachen, welche zu erörtern wir uns vorbehalten, bieten auch ſie manchen Anlaß zu gegründetem Tadel, den auszuſprechen wir nicht vermeiden werden; dennoch muß anerkannt werden, daß die Leiter von Privatanſtalten, wie der Muſikverein, der Männergeſangverein, die Veranſtalter der Quartettproductionen u. ſ. w., ſowohl factiſch als principiell aner-

kennen, daß ſie gegen das Publicum und gegen die Kunſt Verpflichtungen zu erfüllen haben, eine Anerkennung, welche das reichdotirte Hofoperntheater und deſſen berufene Fürſprecher ſelten als Grundſatz auszuſprechen und noch ſeltener durch die That zu bewähren für gut finden. —

Zu den erfreulichſten Wahrnehmungen gehört auch die thatſächliche Abnahme des Virtuoſenthums. Die Mittelmäßigkeit verliert an Terrain, die bloße Kunſtfertigkeit, in der wahren Bedeutung, oder vielmehr in der Bedeutungsloſigkeit des Wortes, welche früher, in verſchiedenen Fächern abgetheilt, die Concertſäle beherrſchte, kann jetzt nicht mehr ſo leicht durch ſich ſelbſt effectuiren. Die Anzahl der Einzeln-Concertirenden iſt, im Verhältniß zu früheren Jahren, nicht übermäßig, und überdieß ſpricht ſich ſelbſt in dieſen Regionen, wenn auch nur ſelten im Vortrage, ſo doch in der Wahl der Piecen eine vernünftigere Anſchauung aus. Ueberdieß erheben ſich, wie ſich wohl von ſelbſt verſteht, die Leiſtungen von Künſtlern wie Jenny Lind, Vieuxtemps, Stockhauſen, theils durch die Zuſammenſtellung ihres Programms, theils durch die Ausführung desſelben, über den Schwarm der gewöhnlichen Virtuoſen. Unſerem ſummariſchen Berichte über die Letzteren ſoll daher eine abgeſonderte Beurtheilung der drei eben benannten hervorragenden Individualitäten vorhergehen, welche Beurtheilung wohl nicht beſſer eröffnet werden kann, als mit dem allverehrten Namen:

Jenny Lind.

Halte das Bild der Würdigen feſt! Wie leuchtende Sterne
Theilte ſie aus die Natur durch den unendlichen Raum.
Goethe.

„Mir iſt in meinem Leben keine ſo edle, ſo echte, ſo „wahre Künſtlerin begegnet, wie Jenny Lind iſt. Die Na„turanlagen, das Studium und die innige Herzlichkeit habe „ich nirgend ſo vereinigt gefunden, und wenn auch eine „dieſer Eigenſchaften hier oder dort viel hervorragender aufge„treten ſein mag, ſo glaube ich doch, daß die Verbindung „von allen dreien noch nirgend ſo dageweſen.“ — Dieſe ſchlichten, aber inhaltsſchweren Worte, mit welchen einſt Mendelsſohn-Bartholdy die ſchwediſche Künſtlerin charakteriſirte, ſind nicht allein darum wichtig, weil ſie von einem competenten Richter kommen, welcher, ganz abgeſehen von ſeinem Talente und ſeiner vielſeitigen Bildung, als eine der edelſten Künſtlernaturen neuerer Zeit allgemein bezeichnet wird, ſondern weil ſie in einem kurzgefaßten Ausſpruch die Individualität der Lind in ihrer ausgedehnteſten Bedeutung erfaſſen und verſtändlich machen. Wie einfach, klar, praktiſch und echt künſtleriſch iſt dieſer Ausſpruch! Die Naturanlagen, das Studium und die innige Herzlichkeit; wie ſcharf unterſchieden, wie anſpruchslos ausgedrückt, wie vollſtändig bezeichnend die natürliche Stufenleiter in der Entwicklung des Künſtlers! Die Naturanlagen — das heißt das angeborne Talent, die Neigung zur Kunſt, die glückliche Fähig-

keit Alles richtig zu erfaſſen und zu begreifen, was zur vollendeten Ausübung des Künſtlerberufes nöthig iſt; das Studium — das mühevolle Erlernen Alles deſſen, was in der Kunſt erlernbar iſt, ſowohl in geiſtiger als in materieller Hinſicht, das ernſte Durchdenken, wie das gründliche Ueben. Schon die Erfüllung dieſer Bedingungen, die Vereinigung der Naturanlagen mit dem Studium — der angeborenen Fähigkeiten mit den erworbenen Eigenſchaften, — wäre an ſich hinreichend, um eine künſtleriſche Individualität zu bilden, welche die mehr oder minder befriedigenden, oder auch glänzenden Erſcheinungen der gegenwärtigen Theaterwelt weit überwiegen müßte. Welch' eine begeiſternde Wirkung, welch' ein unendlicher Reiz, welch' eine poetiſche Erhebung muß jedoch von einer künſtleriſchen Erſcheinung ausgehen, bei welcher zu den ungewöhnlichſten Naturgaben, zu dem ausdauerndſten Studium, ſich noch dieſe innige Herzlichkeit geſellt, welche alle Leiſtungen der Künſtlerin mit einem wahren Verklärungszauber umgibt! — Und dennoch konnte dieſer Zauber, ſo ſchön er die poetiſchen Schöpfungen der Lind krönte, dieſe Wirkung nur deßhalb erreichen, weil alle techniſchen Hilfsmittel und geiſtigen Eigenſchaften, vernunft- und naturgemäß entwickelt, in voller Reife bereit ſtanden, die Krone der poetiſchen Weihe zu tragen. Man glaube ja nicht — welche ehrenwerthe Stimmen ſich auch dafür erheben mögen — die lebhaftere Einbildungskraft, das Geniale, Poetiſch-Begeiſterte, das ſich in mancher Künſtlernatur oft

ſchon frühzeitig kundgibt, werde je hinreichen, irgend eine techniſche oder eine durch Studium erſt zu entwickelnde geiſtige Eigenſchaft zu erſetzen, ſie entbehrlich machen. Poetiſche Kraft wird zur Willkür, wenn ſie dazu gebraucht wird, die Unreifheit und Geſchmackloſigkeit zu bemänteln, zum Segen, wenn ſie die fertige materiell-äſthetiſche Ausbildung mit ihrem höheren Glanze verklärt. Darum wird es vor Allem nöthig ſein, in ſo beſchränkten Umriſſen, als es die Wichtigkeit des Gegenſtandes zuläßt, zu zeigen, zu welcher wahren Reife dieſe Ausbildung bei Jenny Lind in jeder Richtung hin gediehen war.

Ihre Stimme war ein Sopran von gewöhnlichem Umfange, genügender Klangfülle und ausnehmender Weichheit. Daß die tiefere Lage verhältnißmäßig etwas ſchwächer war, und einige Mitteltöne nicht ganz ſo hell klangen, wie die hohen; daß ferner beim Beginn jeder Vorſtellung die tiefen und mittelhohen Töne wie mit einem Schleier bedeckt ſchienen, der ſich während des Singens nach und nach lüftete, und endlich, daß der Klang dieſer Stimme vermöge ihrer Beſchaffenheit und Ausbildung ſich nicht zu einem mächtig erſchütternden Kraftausdruck ſteigern konnte: dieß war ungefähr Alles, was die ſtrengſten Beurtheiler an dieſer Stimme ausſetzen konnten. Wie es ſich mit der letztgenannten Rüge eigentlich verhält, werden wir ſpäter ſehen; die übrigen bezeichneten kleinen Unebenheiten conſtatiren wir nur als einen nothwendigen Tribut an die menſchliche Unvollkommenheit, ſetzen

jedoch hinzu, daß ſelbſt dieſe verhältnißmäßig ſchwächeren Töne ſehr weich und fügſam waren, und daß eine mit aller Einſicht, Folgerichtigkeit und Ausdauer zu Stande gebrachte Stimmbildung die verſchiedenen Tonlagen und Regiſter äußerſt geſchickt verbunden hatte, ſo daß wir mit voller Berechtigung dieſe Stimme in ihrer Geſammtheit genommen, und in ihren thatſächlichen Leiſtungen betrachtet, als eine ausnehmend lieblich-weiche, klangreiche und gleichartig-ausgebildete bezeichnen können. Gehört ſchon dieſe Weichheit des Klanges und dieſe ſchöne Verbindung der Regiſter, in unſerer Zeit der grellen ungleichen Stimmen, zu den erfreulichſten Seltenheiten, ſo mußte uns vollends der Gebrauch, den die Sängerin von ihrer Stimme zu machen wußte, mit ſtaunender Bewunderung durchdringen. Durch jahrelange Ausdauer in dieſem unerfreulichſten Theile der Geſangſtudien, durch unermüdliche, einſichtsvolle Bemühungen trefflicher Meiſter, hatte ſie es dahin gebracht, ihre Stimme dermaßen in ihrer Gewalt zu haben, daß ſie mit derſelben jede nur denkbare Nuance des getragenen, wie des colorirten Geſanges mit Leichtigkeit ausführen konnte, und nur von ihrer künſtleriſchen Auffaſſung und den von ihr immer ſtreng beobachteten Regeln des Geſanges abhängig war. Dieſes freie Schalten und Walten mit dem Stimmmaterial iſt von zu großer Bedeutung für den Sänger, wie für den durch die moderne Singweiſe geplagten Opernfreund, als daß wir ſo flüchtig darüber hinweggehen könnten. Wir wollen vielmehr dieſe wichtige, unſchätzbare

Eigenſchaft ſowohl in ihren vielfachen Wirkungen, wie auch in ihren Urſachen näher betrachten.

Vor allem beſaß Jenny Lind einen tadelloſen Anſatz, wodurch ſie ſich ſchon von der großen Mehrzahl ihrer deutſchen und franzöſiſchen Colleginnen unterſchied und den beſten italieniſchen Sängerinnen der glänzendſten Opernperiode unbedingt an die Seite geſtellt zu werden verdient. Ja ſie hatte ſogar bei weitem mehr Schwierigkeiten dabei zu überwinden, als dieſe mit ihrer weich- und wohlklingenden Mutterſprache; ſie mußte eine fremde Sprache erlernen, welche überdieß ſowohl im Allgemeinen, als auch im beſondern Verhältniß zu der ſchwediſchen, im Geſange hart zu klingen, geneigt iſt. Und dennoch hatte ſie dieſe Schwierigkeiten völlig überwunden. Welcher Opernfreund und Kenner wird nicht beim Anhören der jetzigen Sängerinnen gleich von vorneherein in eine peinliche Stimmung verſetzt, durch den unſichern, ſchwankenden Anſatz? Es iſt einleuchtend, daß jeder Kunſtgenuß zerſtört wird, wenn ſich der Hörer, voll Unruhe und gegründeter Zweifel, bei jeder Note fragen muß: Wird ſie ſie kriegen oder nicht? Beim Anhören der Lind hingegen, mit welcher Behaglichkeit, mit welcher Befriedigung konnte man ſich ganz dem künſtleriſchen Eindruck ihrer Leiſtungen hingeben? Wer dachte da noch an die techniſchen Einzelnheiten? — Und gerade daß man nicht daran dachte, daß man ſo leicht dieſe Schwierigkeiten überſah, das war der beſte Beweis, wie vollkommen dieſelben beſiegt worden waren. Dieſe immer gleich reine Intonation, dieſes freie An-

ſchlagen, dieſes feſte Packen des Tones, welcher von der erſten Note jedes Geſangſtückes bis zur letzten, auch nicht um die leiſeſte Schwingung von der richtigen Stimmung abwich, war ohne Zweifel eines der entſcheidendſten Wirkungsmittel — ſelbſt bei denen, welche nicht im Stande waren ſich von den Urſachen ihrer Befriedigung Rechenſchaft zu geben. — Die nimmer fehlende Sicherheit des Künſtlers bemächtigt ſich unbemerkt aller Zuhörer; es iſt dieß eine jener Eigenſchaften, deren Verſtändniß nur den unterrichteten Fachmännern und ſcharfen Beobachtern zugänglich iſt, deren Wirkung aber untrüglich bei jeder Gelegenheit ſich als eine eben ſo allgemeine als unwiderſtehliche bewährt.

Eine ähnliche Eigenſchaft, deren Bewährtheit ebenſo wichtig iſt, deren Wirkung aber ſo unerklärlich vor ſich geht, iſt die Kunſt richtig Athem zu holen, — worin Jenny Lind ebenfalls Miſterin war, und woraus ſie einen unberechnenbaren, den meiſten jetzigen Sängerinnen ganz unbekannten Vortheil ziehen konnte. Von der Mäßigkeit im Odemverbrauch kommt die Leichtigkeit im Geſang und die jahrelange Ausdauer der Stimme; auch hat die richtige Vertheilung der Athemzüge, die Gleichheit, Sicherheit, und äußerliche Ruhe des muſikaliſchen Vortrages zur Folge. Durchdrungen von der Wahrheit dieſer Grundſätze, hatte ſich Jenny Lind die praktiſche Anwendung derſelben in bewunderungswürdiger Weiſe zu eigen gemacht. Ihr Odemverbrauch war immer nur auf das unumgänglich Nothwendige beſchränkt, jegliches Hauchen beim An-

ſetzen des Tones, oder im Intervall zwiſchen zwei Tönen, ſorgſam vermieden, und das Athemholen immer ſo am rechten Orte angewendet, ſo praktiſch eingetheilt, auf ſo unmerkliche Weiſe ausgeführt, daß es der ſtrengſte italieniſche Geſangslehrer der frühern Zeit (dieſe waren bekanntlich mit all dieſen techniſchen Erforderniſſen der Geſangskunſt ganz vertraut) nicht hätte beſſer wünſchen können.

Der reine, freie Anſatz, der richtige Gebrauch des Athems, und die merkwürdige Abrundung und Fügſamkeit der Töne kamen ihr im getragenen, wie im beweglichen Geſang ſehr zu Statten. Den mit unfehlbarer Sicherheit ergriffenen Ton konnte ſie je nach dem Erforderniß des vorzutragenden Geſangsſtückes in jeder Nuance, welche zwiſchen dem leiſeſten Pianissimo bis zum natürlichen Forte nur denkbar iſt, halten, anſchwellen und verhallen laſſen. Man konnte nichts Reizenderes, Lieblicheres, Ergreifenderes hören, als dieſes wunderbare Ab- und Zunehmen des Tones; wir werden überdieß ſehen, wie die Künſtlerin dieſe Eigenſchaft, und auch manche andere, beinahe niemals als ein bloßes Kunſtſtück der Kehle, ſondern als das Ausdrucksmittel höherer Abſichten zu gebrauchen wußte. — Ein einziger Stimmeffect mangelte ihr: das Fortissimo. So wie in ihrer Auffaſſung, wie wir ſpäter ſehen werden, das Wildſtürmende keinen Ausdruck fand, ſo konnte auch ihre Stimme nicht erſchüttern. An Feuer und Energie fehlte es ihrem Geſange gewiß nicht; allein der Effect, den mächtige Stimmen zuweilen mit vieler Wahrheit, öfters auf Koſten der Schön-

heit, faſt immer doch mit dem lohnendſten Erfolg bewirken — war ihr fremd geblieben. Ihre Stimme, in ihrer natürlichen Entfaltung, hatte nicht die nöthige Wucht, um über ſolche Wirkungen zu verfügen; dieſelben aber in der künſtlichen, gewaltſamen Steigerung ihrer Stimm- und Darſtellungsmittel zu ſuchen, das lag ihr ferne. Wenn wir daher auch gar nicht läugnen wollen, daß ihr in einzelnen Momenten einiger Rollen die allesbewältigende Kraft fehlte, ſo können wir uns deßhalb nicht verhehlen, daß mit dieſem theilweiſen Mangel zugleich das Vermeiden mancher unleidlichen Fehler verbunden war, indem Jenny Lind die beabſichtigte Wirkung niemals, weder durch die materielle Kraft der Stimme, noch durch den erzwungenen, verfälſchten ſogenannten „dramatiſchen Accent," wie manche Sängerinnen unſerer Zeit, hervorzubringen beſtrebt war, ſondern durch die enge, nie vernachläſſigte Verbindung der ſchönen Tonbildung mit der richtigen muſikaliſchen und dramatiſchen Betonung. Dieſe Verbindung wußte ſie in ihrem Geſange immer ſo zu bewahren, daß der dramatiſche Accent nie zu Gunſten der Stimmeffecte verloren ging, und die Fülle des geſungenen Tones nie durch den dramatiſchen Ausdruck zerſtört wurde. Auf jenes kommen wir bei Beſprechung ihrer Auffaſſung zurück, dieſes haben wir genügend bezeichnet und faſſen unſere Anſicht noch einmal in Kürze zuſammen, indem wir erinnern, daß Jenny Lind in materiell-geſanglicher Hinſicht die ungetrübte Schönheit des Tones als höchſte, unverletzbare Regel be-

trachtete; von dieſem Grundſatze geleitet, vermied ſie jedwedes Forciren; ſelbſt da, wo ſie einen Ton ſtark anſchlug oder einen ſchwach angeſchlagenen anſchwellen ließ, wurde ſie niemals, ſelbſt nicht durch die begeiſterte Wärme ihrer Darſtellung, dazu hingeriſſen, den Ton ſo ſtark vibriren zu laſſen, daß er etwas an Rundung und Fülle eingebüßt hätte. Ihre ganze Technik war ſo ſehr in der Richtung des Schönklingenden ausgebildet, daß alles Schreien, Heulen, Winſeln, Krächzen, Schluchzen und Säuſeln, durch welche Unarten Manche zu effectuiren glauben, und Manche leider wirklich effectuiren, der ſchwediſchen Künſtlerin, abgeſehen von den äſthetiſchen Gründen, welche ſie davon zurückhalten mußten, ſchon in technischer Hinſicht ſo ferne lag, als man es nur wünſchen konnte.

Wir haben nun geſehen, wie Jenny Lind in Folge ihrer mühſam, aber dauernd erworbenen Herrſchaft über ihre Stimme jede Nuance des getragenen Geſanges mit unnachahmlicher, wohlthuender Leichtigkeit ausführen konnte, und hier war das eigentliche Feld ihrer Wirkſamkeit. Allein eben dieſe umſtändliche Ausbildung ihrer Stimme hatte dieſer eine Leichtigkeit der Bewegung verliehen, welche ihr in der Gattung des verzierten Geſanges trefflich zu Statten kam. Der leichte Anſatz und die geſchickte Verbindung der Regiſter machten ihr die Bewegung von einem Ton zum andern zu etwas ganz leicht Ausführbarem. Sie konnte dieſe Bewegung in jeder Stimmlage, in beliebig ſchnellem Tempo, mit voller wie mit gedämpfter Stimme, ausführen, und jede Art Verzierung, vom ein-

fachen Mordent bis zur verwickeltſten Paſſage, konnte tadellos genannt werden. Mit einer nie verſagenden Sicherheit und einer Leichtigkeit, welche den Uneingeweihten gegenüber die Schwierigkeit der Ausführung gänzlich verdeckte, ließ die Künſtlerin die reinen, perlenden Töne ihrer geübten Kehle entgleiten und ſich zu einer glänzenden Kette entfalten, deren einzelne Glieder feſt verbunden ein Ganzes bildeten und ſich dennoch beim Herausrollen ſo klar von einander ſonderten, daß man jedes Einzelne unterſcheiden konnte. Eben ſo war es mit ihrem Triller, welcher in jeder nur denkbaren Nuance blendend hell oder halbverſchleiert, ſchäckernd oder jubelnd, eben ſo regelrecht und genau, als bezaubernd ſchön ausgeführt wurde.

Merkwürdig war die äußerliche Ruhe, welche bei Jenny Lind — verſteht ſich in den ruhigen Situationen — jede Verzierung, wie überhaupt den Geſangsvortrag begleitete. Wenn man ſich die häßlichen Geſichtsverzerrungen, und die krampfhaften, nichtsbedeutenden Bewegungen unſerer modernen Sängerinnen ins Gedächtniß zurückruft, dieſes Händeringen, Körperwinden, u. ſ. w., dieſe leidigen Hilfsmittel, womit man die ſchwierigen Paſſagen, wenn nicht correct, doch imponirend auszuführen, und die ſchwerfälligen, rebelliſchen Töne mühſam aus der Kehle herauszunöthigen hofft, ſo wird man die Ruhe, welche die Lind in ihrem Geſichtsausdruck, wie in ihren Geberden bewahren konnte, wann ſie wollte, anſtaunen und bewundern müſſen. Es iſt dieſe Thatſache abermals ein Beweis für die ausgedehnte Herrſchaft der Künſtlerin über ihre

Stimme, denn eben weil ſie durch mühſame Arbeit es dahin gebracht hatte, die Töne ohne die mindeſte ſichtbare Anſtrengung, beinahe ohne äußere Beihilfe hervorzubringen, ſo waren auch die Körperſtellungen und Handbewegungen in den meiſten, der Geſichtsausdruck aber in allen Fällen, von dem Geſange vollkommen unabhängig. Dieſer Unabhängigkeit bewußt, konnte ſie es durch tüchtige Studien und fortwährendes Ueben dahin bringen, ihrer Mimik den Ausdruck zu geben, welcher die von der dramatiſchen Auffaſſung der Rolle bedingten Gefühle auf das lebhafteſte veranſchaulichte und ſich dabei mit ſtrengſter Genauigkeit in den Gränzen des plaſtiſch Schönen erhielt.

Noch müſſen wir der Ausſprache der Künſtlerin erwähnen, welche — trotz dem beſonders im geſprochenen Theil der Rolle fühlbaren fremden Accent — dennoch in der Hauptſache jeder Sängerin als Muſter aufgeſtellt werden konnte; denn wenn auch die heimatlichen Klänge der ſchwediſchen Künſtlerin ſich beſonders in einigen Worten und in einer gewiſſen Weichheit, welche dem Weſen der deutſchen Sprache fern liegt, äußerten, ſo war doch gerade dieſe Weichheit für den Geſang von äußerſt wohlthuender Wirkung, beſonders da die Worte nur weich, niemals verſchwommen, ſondern mit der ſtrengſten Deutlichkeit ausgeſprochen wurden. Im erwähnten Falle ſprach ſie manchmal zu leiſe, hin und wieder etwas haſtig, im Recitativ und im eigentlichen Geſang hingegen waren die Worte immer im höchſten Grade verſtändlich und prägnant hervorgehoben, ohne dabei je-

mals durch eine am unrechten Orte, oder überhaupt zu scharf hervorgehobene Sylbe den geregelten Fluß der Melodie zu stören.

Diese bereits erwähnte Verschmelzung des dramatischen Accentes mit dem musikalischen ist das höchste Resultat, welches ein Opernkünstler je erreichen kann; er kann es nur, wenn er eine Anzahl ausgezeichneter, theils von der Natur verliehener, theils durch Studien errungener Eigenschaften in sich vereinigt. Drei Hauptbedingungen sind dazu unerläßlich: das rechte Fühlen — das Gefühl der Wahrheit und Schönheit in der Auffassung; — das rechte Verstehen — das Verständniß der Kunstregeln; — das rechte Können — die Möglichkeit der exacten technischen Ausführung des einmal Erfaßten und als gut Erkannten. Wie sehr die technische Ausbildung der Lind dieser letzteren Bedingung entsprach, haben wir zu zeigen versucht; wir haben die einzelnen Theile dieser Ausbildung gebührend hervorgehoben; wir haben es aber auch nicht vermieden, einige minder helle Töne, den Mangel an überwältigender Kraft, den hie und da befremdlich hervortretenden Accent, das etwas zu leise und manchmal zu hastige Sprechen, als die Schattenseiten dieser künstlerischen Individualität zu bezeichnen. Hingegen welche lange Reihe der glänzendsten und dauerhaftesten Vorzüge haben sich uns bei dieser Betrachtung dargeboten! Eine Stimme, welche Klangfülle, Weichheit und Gleichartigkeit vereinigt, ein trefflicher, den künstlerischen Vortrag befördernder Ansatz; richtig angewendetes

Athemholen, wodurch das Singen erleichtert, die Stimme erhalten wird; eine, durch diesen trefflichen Ansatz und dieses richtige Athemholen erlangte, durch fortwährende Uebung auf die Dauer bewährte, außerordentliche Herrschaft über das Stimmmaterial, ein ausdruckvolles Mienen- und einfach schönes Geberdenspiel, beides in engster Verbindung mit der dramatischen Situation, und möglichst unabhängig von den größten Gesangsschwierigkeiten, endlich eine im Recitativ wie im gegelmäßigen Gesang vollkommen klare, deutliche Aussprache, und innigste Vereinigung der Worte mit den Tönen, wobei diese so abgerundet, jene so prägnant blieben, als zur Erhaltung des dramatischen und des musikalischen Ausdruckes erforderlich war.

Wenn wir bis hierher in unserer Schilderung, welche hoffentlich Niemand, der Jenny Lind gehört, für übertrieben halten wird, auf die erstaunliche Bewältigung des Stimmmaterials so viel Gewicht gelegt haben, so geschah es aus der Ueberzeugung, daß ohne die Erfüllung dieser ersten Bedingung, ohne die erlangte vollständige Herrschaft über die Stimme, selbst das reichbegabteste Talent keine gediegene, abgeschlossene Kunstleistung hervorzubringen im Stande sei. Möge jedoch aus dieser Behauptung Niemand folgern, daß mit der Erlangung dieser technischen Fertigkeit und mit dem Besitze eines angebornen Talentes alles abgethan sei. Wenn wir aber allen Sängern und Sängerinnen mit voller Ueberzeugung anrathen können, in der mit hartnäckiger Ausdauer zu Stande gebrachten Ueber-

windung der rein technischen Schwierigkeiten, der Lind nachzueifern, so müssen wir in Bezug auf die Aneignung eines künstlerischen Vortrages noch viel nachdrücklicher auf diese merkwürdige künstlerische Erscheinung hinweisen, welche gerade in dem klugen, maßvollen Gebrauch ihrer Mittel, in der bewunderungswürdigen Selbstbeherrschung, mit der sie sich den Regeln zu unterordnen wußte, in dem niemals gekünstelten und doch bei aller innern Wärme stets so kunstvoll geregelten Vortrag, jedem Musiker, Sänger oder Schauspieler als erhabenes Muster, jedem Kritiker als höchster Vergleichungsmaßstab seiner Beurtheilung, jedem Kunstfreunde, dem das Glück zu Theil wurde sie zu hören, als unvergängliches Erinnerungsbild vorzuschweben verdient. — Wir meinen hiemit nicht etwa den Zauber ihrer poesiereichen Auffassung, die fesselnde Anziehungskraft ihrer consequenten Durchführung und sinnreichen Darstellung der Rolle. In diesem Augenblicke sprechen wir nur vom rein musikalischen Vortrag und halten uns absichtlich länger dabei auf, weil wir es ebenso bezeichnend als belehrend finden, ausführlich auf die künstlerische Vollendung der musikalischen Leistungen Jenny Lind's hinzuweisen. Die gefeierten italienischen Sänger einer längstentschwundenen Zeit besaßen wohl die Kunst des Vortrages in dem vollendetsten Grade, allein von einer dramatischen Auffassung und Darstellung, wie sie der vorgeschrittene Geschmack der Gegenwart mit Recht verlangt, konnte bei dem damaligen Zustande der Oper und den Forderungen des Publi-

cums jener Zeit keine Rede sein; damals war das Opernhaus noch ein Concertsaal, wo der Gesang seine Herrschaft noch nicht mit dem dramatischen Accente theilen mußte. Daß Jenny Lind dieser Verirrung, oder um richtiger zu sprechen, dieser Unvollständlichkeit nicht angeklagt werden konnte, weiß Jeder. Jenny Lind hat aber auch einer andern Verirrung, der entgegengesetzten, niemals nachgegeben, und einer gewissen deutsch-französischen Schule gegenüber, welche das dramatische Element allein berücksichtigt, und besonders in hochtragischen Momenten die beabsichtigte Wirkung mit einem regelrechten Gesange für unvereinbar zu halten scheint, und daher, ihrem Principe nach, den letzteren auf die unverantwortlichste Art vernachläßigt, — dieser Schule gegenüber dürfte es hier, meinen wir, ganz am Platze sein, zu zeigen, wie Jenny Lind, welche gerade durch ihr dramatisches Talent so oft Tausende zu jubelndem Entzücken hingerissen hat, dennoch so untadelhaft-correct sang, daß sie jedem Freund und Kenner der Musik schon allein durch ihren Gesang, als solchen, mit innigster Befriedigung erfüllen konnte. Ist aber durch dieses, wie uns dünkt nicht ungewichtige Beispiel bewiesen, daß musikalischer Vortrag und dramatischer Ausdruck gleichen Schritt halten können, so scheint uns eben dadurch auch bewiesen, daß beide Eigenschaften, wenn ein vollständiges Kunstgebilde daraus entstehen soll, gleichen Schritt halten müssen. Wir sagen dieß hauptsächlich, um die strebende Künstlerjugend vor allzu verlockenden Irrthümern zu warnen und ihr den

einzigen Weg zu zeigen, auf welchem im Gebiete der Oper eine dauernd-wirkende, künstlerisch-abgeschlossene Leistung erzielt werden kann; und wie konnten wir dieß besser veranschaulichen, als indem wir daran erinnerten, daß Jenny Lind — der doch selbst ihre Gegner eine gewisse Autorität zugestehen werden — die von ihr angestrebte dramatische Wirkung niemals auf Kosten des schönen Gesanges erreicht habe? Wir gestehen offen, daß, nach unserer Meinung, die berühmte Künstlerin schon um dieser Eigenschaft willen den Vorzug vor allen großen Sängerinnen ihrer Zeit in vollem Maße verdient.

Der Grundsatz, die möglichst vollendete Ausführung des gesanglichen Theiles einer Opernrolle als die wichtigste Aufgabe einer Gesangskünstlerin zu betrachten, wurde natürlich durch die besprochene technische Vorbildung praktisch unterstützt und befördert. Allein es muß nunmehr auch hinzugefügt werden, daß das musikalische Verständniß und Gefühl der Künstlerin von der Natur wie von einer weisen künstlerischen Erziehung auf dieselbe Bahn geleitet worden war. Die ästhetische Bildung vereinigte sich hier auf die glücklichste Art mit der technischen; jene gab ihr das Verständniß ihrer Aufgabe, diese die Möglichkeit sie auszuführen.

Dabei war Jenny Lind auf das innigste vertraut mit allen Regeln, welche unter verschiedenen Namen und Bezeichnungen der Leistung des Künstlers in technischer wie in ästhetischer Beziehung eine abgerundete symmetrische Form geben,

und die strenge Gewissenhaftigkeit, mit der sie sich diesen Regeln unterordnete, kann nie rühmend genug hervorgehoben werden. Manche unter den Künstlern, Kritikern und Kunstfreunden kümmern sich freilich sehr wenig um die Beobachtung solcher kleinlichen Beschränkungen des Genies — wie sie es nennen; — sie behaupten z. B., daß die strenge Einhaltung des Tactes das vorzutragende Musikstück viel zu gleichmäßig abtheile, und auf diese Weise den leidenschaftlichen Schwung des Vortrages verhindere; daß eine intelligente Auffassung und die momentane Inspiration nicht immer erlauben, den gehörigen Rhythmus, oder das vorgeschriebene Tempo genau einzuhalten; daß der Ausdruck, den ein Künstler in ein Musikstück legen will, in einzelnen Fällen durch den dramatischen Accent bestimmt, im Uebrigen und Allgemeinen aber dem individuellen Gefühle des Vortragenden überlassen werden könne. Diese Meinungen und Behauptungen mögen oft einen sehr ehrenwerthen Ursprung haben in der wahren Begeisterung für die Kunst, welche das Gefühl des Künstlers zu beschränken fürchtet; allein eben diese Meinungen und die aus denselben entspringenden Uebertreibungen fallen auf einen, gerade für solche Grundsätze allzu empfänglichen Boden und verbreiten sich immer mehr unter den Künstlern. Wir betrachten diesen Zustand als eine der bedauerlichsten Verirrungen, als ein Zeichen gränzenloser Verwilderung in unserer musikalischen Welt, und halten es für Beruf und Pflicht eines Jeden, der mit Musik und besonders mit Gesang vertraut ist, laut zu ver-

künden, daß die Regeln des musikaliſchen Vortrages in keinem Falle der gedankenloſen Willkür oder der momentanen Laune des Künſtlers überlaſſen werden dürfen, daß hierüber vielmehr feſte Beſtimmungen beſtehen, und daß man nicht glauben ſoll, der dramatiſche und muſikaliſche Ausdruck würde jemals durch die eigenmächtige Zerſtörung dieſer Regeln erreicht. So iſt es z. B. ein offenbarer Irrthum, — deſſen Beſtand eben nur bei der gegenwärtigen Verwahrloſung der Kunſt begreiflich iſt — wenn man glaubt, daß durch willkürliche Veränderungen des Tempos und Tactes der Vortrag an Ausdruck gewinnen könne. Tact und Tempo ſind zwei dem Componiſten zur Verfügung geſtellte Mittel, um Ordnung und Bewegung in ſein Werk zu bringen; dem Bedürfniß des Zuhörers nach Symmetrie und Gleichmäßigkeit entſpricht er durch die Beibehaltung des Zeitmaßes und die gleiche Tacteinhaltung in einem Muſikſtück oder einem Theil desſelben, dem Bedürfniß nach Freiheit und Abwechslung durch die Anwendung der verſchiedenen Tact- und Tempo-Arten und Rhythmen. Es iſt des Sängers Pflicht, ſich hierin mit aller Genauigkeit an die Vorzeichnungen des vorzutragenden Muſikſtückes zu halten. Kein Ritardando oder Stringendo, ſei es innerhalb eines Tactes oder länger, kein Schleppen oder Jagen des ganzen Stückes, kann dem Sänger geſtattet ſein. Wer ſich deſſen ſchuldig macht, verſündigt ſich gegen die Abſicht des Tonſetzers, gegen die Regeln, welche der Geſangskunſt zur Grundlage dienen, und gegen den guten Ge-

ſchmack*). Ebenſo ſchädlich und verwerflich iſt die, bald bewußte, bald unbewußte Außerachtlaſſung der einfachſten Regeln muſikaliſcher Betonung. Wir dürften wohl nicht nöthig haben, das was man unter dieſer Bezeichnung verſteht, näher auseinanderzuſetzen. Jeder, der muſikaliſche Kenntniſſe beſitzt, weiß ohnehin, und der Nichtunterrichtete kann es in jedem Elementar-Unterrichtsbuch für Muſik erklärt finden, daß eine muſikaliſche Periode, oder Phraſe, ja ſelbſt der kleinſte melodiſche Satz, einzelne Noten enthält, welche wichtiger und ſolche welche es weniger ſind; daß dieſe Wichtigkeit ſowohl vom quantitativen Werthe der Noten, wie auch von ihrer reſpectiven Stellung im Tacte abhängt, und daß dieſe wichtigeren Noten, beim Vortrage, betont werden müſſen, während man über die unwichtigeren leicht hinweggleiten ſoll. Dieß iſt ſowohl für den Geſang, als für die Inſtrumentalproduction, die einfache, feſtſtehende Regel der Betonung, worunter aber durchaus kein Verzögern oder Aushalten, auch nicht immer ein abſolutes Forte verſtanden wird, ſondern nur ein intenſiver Druck auf die wichtigſten Noten, welche je nach der Tonfarbe des Muſikſtückes, gegenüber den übrigen Noten, ſtärker oder ſchwächer hervorgehoben werden, wie man auch beim Sprechen einzelne Worte eines Satzes betont, und andere nicht. Die mu-

*) Ausnahmen können wohl nur in ganz außerordentlichen Fällen vorkommen, wenn z. B. der Componiſt etwas Unausführbares, Stimmwidriges, abſolut Schlechtes vorſchreibt u. ſ. w.

ſikaliſch richtige Betonung, zu deren feſten Bewahrung mehr Studium und Uebung gehört, als man wohl denken mag, iſt die Fundamentallehre, auf welcher der Vortrag jedweder Melodie beruht. Daß viele Sänger und Sängerinnen dieſe Regel entweder gar nicht gelernt oder, was öfter vorkommt, arg vernachläßigt haben; daß ſie mit ihren Tönen ziel- und regellos herumfahren, bald alle Noten gleich ſtark, bald ſogar gerade die unwichtigen am meiſten accentniren, kann hier blos conſtatirt, und daran die wiederholte Behauptung geknüpft werden, daß Jenny Lind dieſe Regeln, welche jetzt von ſo Vielen außer Acht gelaſſen werden, mit ſeltener Genauigkeit beobachtete. Man wird uns vielleicht Stellen citiren, wo die Künſtlerin ſich in Bezug auf die Feſthaltung des Tactes von der ſtrengen Einhaltung der Regel entfernt hat: ſollte dieß wirklich der Fall geweſen ſein, ſo würden wir, je nach der bezeichneten Stelle, entweder unſere Anſicht, oder die Intention der Künſtlerin zu vertheidigen ſuchen, entweder die bezügliche Stelle mit vollſtändiger Beweisführung als eine ſolche bezeichnen, welche ausnahmsweiſe ein Abgehen von der Regel geſtattet — und daß es ſolche einzelne, ſeltene Ausnahmen gibt, wie bei jeder Regel, haben wir nie geleugnet, — oder, wenn eine ſolche Ausnahme, wie es wahrſcheinlich der Fall wäre, uns nicht zuläſſig ſchiene, dann würden wir zugeben, daß Jenny Lind gefehlt habe; unfehlbar iſt Niemand; feſte, durch Natur und Vernunft begründete Regeln erleiden wohl ehr gegründete Ausnahmen, dürfen jedoch ſelbſt von den größ-

ten Künſtlern nicht eigenmächtig umgeſtoßen werden. Willkür der Einzelnen gegen das Ganze werden wir auch bei Jenny Lind nicht vertheidigen. Indeß glauben wir zu dieſem Ausſpruch weder durch unſere aufrichtige, nie-verläugnete Bewunderung für die große Künſtlerin, noch durch unſere Vorliebe für die ſtrenge Einhaltung der Regeln veranlaßt worden zu ſein. Wir urtheilen blos nach unſeren perſönlichen Erinnerungen, und da dieſe uns wohl täuſchen können, appelliren wir an jene aller Kunſtfreunde und Muſikkenner, welche in Wien oder anderswo den Leiſtungen der Lind mit Aufmerkſamkeit gefolgt ſind. Dieſe fragen wir, ob nicht Jenny Lind, die Regeln — Eintheilungen, Vorzeichnungen, kurz alle äußerlichen Beſchränkungen des Vortrages — mit ruhiger Feſtigkeit im Auge behielt, und ob dieſe ſogenannten Beſchränkungen ſie je hinderten, den unſtreitbaren Zauber ihrer Liebenswürdigkeit, den vollen, reinen Glanz ihrer natürlichen Begabung, die hinreißende Gewalt ihrer künſtleriſchen Begeiſterung unbekümmert, ungeſtört walten zu laſſen?

Nicht weniger bewunderungswürdig als alle ſchon erwähnten Eigenſchaften war der feine Tact, der tadelloſe Geſchmack, mit dem ſie die vielen, ihr jederzeit zu Gebote ſtehenden Hilfsmittel zu gebrauchen, zu verwenden, zu vertheilen wußte. Sicherheit und Schönheit gingen ihr über Alles; ſie wagte ſich nie an die Ausführung einer Paſſage, deren ſie nicht vollkommen mächtig geweſen wäre, und ohne daß man ſagen konnte, ſie hätte ſich (in techniſcher Hinſicht) mit beſon-

derer Vorliebe einer Gesangsrichtung zugewendet, so muß doch anerkannt werden, daß sie durchgehends nicht nur ein feines, durchdringendes Verständniß aller Nuancen und Vortragsweisen, sondern auch ein gewissenhaftes, umständliches Eingehen in jede Kleinigkeit der Ausführung an den Tag legte, wodurch sie eine Meisterin der Form, wie vor und nach ihr keine geworden war, eine Meisterin nicht nur in der materiellen, sondern eben so sehr in der geistigen Beherrschung der Form. Welche Fertigkeit in der Coloratur — und welch bescheidene, geschmackvolle Anwendung derselben! Welche Virtuosität im An- und Abschwellen des Tones — und welche maßvolle Zurückhaltung im Gebrauch dieses Effectmittels! Welch' begeistertes Erfassen der Situation, welche ganze, volle Hingebung an die Darstellung, an den Gesang — und dabei welche erstaunliche Selbstbeherrschung, welches strenge Einhalten der Formschönheit in den Bewegungen und dem Gesichtsausdrucke, wie in der musikalischen Ausführung!

Wenn aus Jenny Lind's Leistungen blos der Beweis zu führen wäre, die technische Vorbildung in ihrer glänzendsten Vollendung sei der Entfaltung des seelenvollsten dramatisch-musikalischen Ausdruckes nicht hinderlich gewesen, so wäre unserer gesangsarmen, nur nach dramatischem Ausdruck allein verlangenden Opernwelt gegenüber, schon hiedurch viel gewonnen. Nach unserer Ansicht läßt sich aber aus dem bereits Gesagten, wie aus dem Nachfolgenden, der viel wichtigere, viel ausgedehntere Beweis ziehen, daß die beiden

erwähnten Richtungen in der Kunstausbildung verei*nt* sein müssen, daß gerade der so beliebte dramatische Ausdruck, wenn er wahr und schön sein soll, zugleich der vollständigsten musikalisch-technischen Studien bedarf, und daß unsere jetzigen Sänger und Sängerinnen, sie mögen noch so reich begabt sein, sich noch so viel Mühe geben, dennoch nie zur wahren Poesie der Gesangs- und Darstellungskunst gelangen können, so lange sie das A-B-C der Kunst noch hinter sich haben, so lange sie nicht wissen, was der Ansatz, die Betonung, die Ruhe des Vortrages und Gleichheit des Gesanges zu bedeuten haben.

In dem nunmehr beendeten, wenn auch höchst unvollständig und lückenhaft gebliebenen Theil unserer Aufgabe ging all unser Streben dahin, die Nothwendigkeit der vollständigen technischen Ausbildung, so wie der ästhetisch-musikalischen Studien im Allgemeinen, und deren Vorhandensein in diesem besonderen Falle zu erweisen. Daß es nebst und über dem Allen der großen Künstlerin an poetischen Gaben und geistiger Ueberlegenheit nicht fehlte, dieß bleibt uns nun darzuthun. Es würde in dieser Frage wohl mehr als in irgend einer andern genügen, uns auf die Erinnerung aller, welche die Schöpfungen der Künstlerin entstehen und sich entfalten sahen, zu berufen. Doch den Vergeßlichen darunter, so wie denen gegenüber, welche die Künstlerin nie, oder wenig gehört haben, müssen wir auch von ihrer Auffassungs- und Darstellungsweise, und von dem eigenthümlichen, poetischen Zauber, den

ſie auf ihre Zuhörer ausübte, ausführlich ſprechen und zeigen, wie ſie es verſtand, die bis zur Vollendung ausgebildete Technik mit dem feinen Tacte, dem tadelloſen Geſchmacke, dem durchdringenden Verſtändniſſe zu vereinen und als dramatiſche Sängerin ihre ſchwierige Aufgabe meiſterhaft zu löſen.

Es verſteht ſich wohl von ſelbſt, daß einer hervorragenden Erſcheinung wie Jenny Lind gegenüber, ein anderer Maßſtab der Beurtheilung anzuwenden ſei, als bei den Forderungen, welche der jetzige Künſtlermangel uns oft zu machen zwingt. Manche Sängerinnen bieten uns eine durchdachte, empfundene Auffaſſung als Erſatz für die mangelnden Geſangskenntniſſe; mit manchen andern muß man ſchon zufrieden ſein, wenn ſie die gefälligen, anſprechenden Eigenſchaften ihres Geſanges mit einem nicht geradezu ſtörenden Spiele begleiten. Bei Jenny Lind war dieß ganz anders: Geſang und Spiel ſtanden hier immer auf gleicher Höhe; jede ihrer Rollen bot uns in dieſer doppelten Hinſicht eine klare, durchdachte Kunſtleiſtung, zu welcher die klügſte Berechnung und das hinreißendſte Feuer ſich feſt verbunden hatten. Edle Begeiſterung für den erwählten Beruf, glühend-jugendliches Erfaſſen des Schönen und Wahren, klares Verſtändniß der zu löſenden Aufgabe, gründliche Abneigung gegen die Anwendung aller erlaubten, wie unerlaubten grellen Effectmittel, dazu noch bei aller jugendlichen Unbefangenheit der Auffaſſung der tiefe Ernſt des Charakters, die zähe Ausdauer und Hartnäckigkeit in der Ausführung des gefaßten Entſchluſſes, und als weſent-

liche, unerläßliche Bedingungen die vielſeitige Bildung und die völlige Unabhängigkeit von allen techniſchen Hemmniſſen — dieß waren die charakteriſtiſchen Merkmale dieſer künſtleriſchen Individualität; — ihr Ziel der reinſte Ausdruck ſchönen Geſanges in der Vereinigung der Kunſtfertigkeit, des melodiſchen und des dramatiſchen Ausdrucks — die lebenswahre und doch möglichſt veredelte Darſtellung weiblicher Charaktere. Selten wird man wohl die beiden mächtigſten Hebel einer künſtleriſchen Auffaſſung — Idealiſirung und Natürlichkeit — welche ſich gegenſeitig auszuſchließen ſcheinen, auf ſo innige, vernünftige, erhebende Weiſe vereinigt geſehen haben, wie eben hier.

Gern hätt' ich fortgeſchrieben,
Aber es iſt liegen blieben.

Goethe.

Vorſtehender Aufſatz wurde im vorigen Jahre geſchrieben, als wir noch keine Ahnung hatten, daß der Gegenſtand unſerer Beurtheilung ſo bald wieder in die Oeffentlichkeit treten werde. Damals erachteten wir die Laufbahn der Künſtlerin für geſchloſſen. Noch ganz erfüllt von den erhabenen Empfindungen, welche ihre Gaſtvorſtellungen im Theater an der Wien in den Jahren 1846 und 1847 in uns erweckt hatten, unternahmen wir eine Schilderung dieſer künſtleriſchen Individualität nach den lebendigen Erinnerungen, welche das öftere Anhören ihrer Leiſtungen und der mächtige Eindruck, den dieſelben ausübten,

in uns zurückgelaſſen hatten. Wir konnten kaum mehr fürchten, in lobpreiſende Uebertreibungen zu verfallen, nachdem mehrere Jahre vergangen waren, die Künſtlerin die Bühne verlaſſen, und ihre Leiſtungen aufgehört hatten den Gegenſtand gewöhnlicher Zeitungspolemik zu bilden. Die geringen Unebenheiten, welche der Mann von Fach, der ſchärfere Beobachter an Jenny Lind's Stimme abmerken konnte, der theilweiſe Mangel an Ausdruck für eine gewiſſe Gattung bühnlicher Charaktere, und ähnliche Bemerkungen konnten in unſere Schilderung aufgenommen werden, ohne die Wirkung derſelben zu beeinträchtigen, denn es blieb unſerem Lobe, unſerer Bewunderung überlaſſen, die eben ſo glänzenden, als dauerhaften Vorzüge der Künſtlerin hervorzuheben, und um in dieſem Sinne genug zu thun, war es in der That nicht nöthig, den Ausdruck der innigſten Verehrung zu mäßigen; vielmehr mußten wir bei der Wichtigkeit und Bedeutung des Gegenſtandes das Geringfügige, das Unzureichende unſerer Worte um ſo lebhafter fühlen. Eine Bemerkung, welche gewiß ſehr Viele gemacht haben, war es beſonders, die uns aufmunterte, dieſe Aufgabe, trotz aller Schwierigkeiten, zu unternehmen: wir hatten nämlich die Ueberzeugung gewonnen, die Größe der Lind beſtehe hauptſächlich darin, daß der Werth ihrer Leiſtungen ſich nicht, oder wenigſtens nicht allein, auf die hinreißende Gewalt eines genialen Augenblickes, ſondern auf die Befriedigung aller an ein abgeſchloſſenes künſtleriſches Bild geſtellten Anforderungen, gründete. Jene dämoniſchen Geſtalten, welche von der Natur mit glänzenden Fähigkeiten ausgeſtattet,

aber frühzeitig aller Regeln entwöhnt, aller bindenden Form entrissen, oder durch falsche Regeln beirrt, durch geschraubte Formen eingezwängt, die ganze Macht ihres Talents, während eines kurzen Augenblicks empfinden lassen, um in der nächsten Minute in die Geschraubtheit ihrer angelernten Formen, in die Unhaltbarkeit ihres inneren Wesens zurückzufallen, jene Gestalten mögen in den freien Gebieten der Kunst ihre Berechtigung, ihren angemessenen Platz, ihre gewitterähnliche Wirkungskraft haben; man wird sich von ihnen wechselweise angezogen und abgestoßen fühlen, man wird sie oft bewundern, ja selbst vergöttern, man wird sie Genies uennen — aber nie wird man sie als Muster aufstellen, nie wünschen ihr Einfluß möge sich verbreiten; selbst die wärmsten Bewunderer solcher genialer Naturen können sie nur als vorübergehende Erscheinungen, als glänzende Ausnahmen betrachten. Jenny Lind hingegen stand vor uns als eine sichere, abgeschlossene, geläuterte Künstlernatur; wirkte sie auch nicht allseitig, so war sie doch bestimmt, in dem weiten Kreise, der ihr gehörte, einen unberechenbaren, nachhaltigen Einfluß auszuüben; der so empfindungsreiche, seelenvoll-belebte, und dabei so einfach-schlichte Ausdruck in Gesang und Spiel, die nicht zu beschreibende wahrhaft künstlerische Ruhe, welche den Hauptcharakter all ihrer Schöpfungen ausmachte, und endlich die Anspruchslosigkeit, die weise Mäßigung und kluge Berechnung, mit welcher sie den Gebrauch der glänzendsten, natürlichen und erworbenen Eigenschaften den ästhetischen Grundsätzen und sonstigen bestehenden Regeln unter-

ordnete, — ſolche Vorzüge waren wohl geeignet, als wahre Muſtergrundſätze zu gelten, und Jenny Lind als die vorzüglichſte Vertreterin der beſten Schule für Operngeſang unſerer Zeit bezeichnet zu werden, und wir können es auch jetzt nicht als eitle Phraſeologie, oder Uebertreibung anſehen, wenn wir nach Jahren die Worte wieder durchleſen, welche damals ein gediegener Kritiker*) der Kunſtwelt zurief: „Ihr ſtrebt nach, Jünger der „ausübenden Tonkunſt! ohne euch verlocken zu laſſen auf „gemächlichere, aber vom wahren Pfade der Kunſt und des „Ruhmes abführende Seitenwege, durch weltlichen Vortheil „oder ſelbſtiſche Rückſichten, — ihr, die jeden falſchen „Schimmer verſchmäht, durch den ſie ihren Lichtglanz vielleicht „momentan erhöhen könnte, — ihr, die das gerechteſte Selbſt„vertrauen, mit der entſagendſten Pietät verbindend und die „eigene Perſönlichkeit ſtets der Kunſtidee unterordnend, ſich nie„eine Verſündigung gegen den heiligen Geiſt der Poeſie erlau„ben würde, um einen noch ſo ſicheren Erfolg zu erreichen, — „ihr, die ſich ſtets nur als das erkorene Mittel zum hohen „Zweck, als geweihte Prieſterin zur Verherrlichung und Be„förderung der echten Kunſt anſieht, — ihr, die in Demuth „dem hohen Rufe folgt, der von oben in ihr erklungen, und „das heilige Licht getreulich ſchürt und pflegt, das die Gottheit „in ihrer Seele entzündet, — ihr, in der die Heiligkeit, die „Keuſchheit der Kunſt und der Adel, die Würde ihrer Vertreter

*) Dr. A. J. Becher.

„ſo menſchlich ſchön, ſo weiblich rein uns entgegen leuchtet, daß „es die Bruſt wie ein erfriſchender Hauch lauterer Lebensluft „durchzieht, die Seele wie ein reinigender Guß des klaren „Himmelswaſſers durchſtrömt, den Geiſt wie ein erhellender „Strahl der hehrſten Gottesglut durchzuckt, — ihr ſtrebt „nach, Jünger der ausübenden Tonkunſt!“ — Eine Künſtlerin wie Jenny Lind konnte wohl der ganzen ſtrebenden Sängerjugend unſerer Zeit als leuchtendes Beiſpiel aufgeſtellt werden, wenn auch nicht ſowohl ihrer geiſtigen Eigenſchaften, ihrer poetiſchen Gaben wegen — dieſe bilden das eigenthümliche Gepräge jeder von der Natur begabten Individualität, ſollen nicht, und können kaum nachgeahmt werden, — ſondern wegen der vielſeitigen theatraliſch-geſanglichen Bildung der hohen Künſtlerin. Zu zeigen wie dieſe Bildung, techniſch und äſthetiſch bis zu einem ganz erſtaunlichen Grad der Vollſtändigkeit und Abgeſchloſſenheit gediehen war, wie „die Naturanlagen, das Studium und die innige Herzlichkeit“ ſich in ihren Leiſtungen ſo ſchön vereinigt fanden, und welche Ausdauer, welche Einſicht, welche Liebe zur Kunſt, welcher eiſerne Fleiß dazu gehörte um dieſes Ziel zu erreichen — dieß zu zeigen, beizutragen die Bedeutung dieſer Thatſachen zu erläutern, die Wichtigkeit derſelben für unſere Kunſtverhältniſſe recht eindringlich darzuthun, dieß war — man wird darin mi uns übereinſtimmen — eine Aufgabe, zu deren Löſung jeder Kunſtverſtändige und Kunſtverehrer, je nach dem Maße ſeiner Kräfte, beizutragen ſich berufen fühlen mußte.

Dem Kritiker wird ſelten die Freude zu Theil, ſich über die Beſprechung des Gewöhnlichen, Alltäglichen, über die Nachſicht für das Unfertige, über die Rüge für das Fehlerhafte zu erheben, und ſeine Gedanken in ruhiger Betrachtung und freier Unterſuchung auf eine hervorragende, ungewöhnliche Erſcheinung richten zu können. Dieſe Freude ſollte uns nicht lange ungetrübt bleiben. Mitten in dieſer Beurtheilung einer, wie wir glaubten, bereits abgeſchloſſenen Künſtler-Exiſtenz, überraſchte uns die Nachricht, Frau Goldſchmidt, geborene Lind, werde ſich wieder, und zwar als Concertſängerin hören laſſen. Dieſer Wiedereintritt in die Oeffentlichkeit iſt ſeitdem erfolgt und zwar unter zahlreichem Zuſpruch und aufrichtigem Beifall. Indeß war die von uns unternommene Aufgabe kaum weiter gediehen, als wir ſie unſeren Leſern geboten haben; es fehlte noch Vieles und Wichtiges: die Analyſirung ihrer Darſtellungsweiſe der von ihr in Wien gegebenen Rollen, das nähere Eingehen in ihre Intentionen, die genauere Würdigung ihrer Charakteriſirung, die freilich kaum annähernde Beſchreibung jener heitern Ruhe, jenes klug eingehaltenen Maßes, jener ſchlichten Einfachheit und immer bewahrten Grazie, welche ihr Spiel begleiteten; dieß, und ferner noch die Betrachtungen über die einer ſolchen künſtleriſchen Individualität zugedachte Aufgabe, über die möglichſte Erfüllung derſelben, über das durch die Künſtlerin im Bereiche der Kunſt thatſächlich Geleiſtete, über ihr frühzeitiges Scheiden von der Bühne, von der Oeffentlichkeit, — dieß

Alles gehörte wohl noch dazu. Allein wir zogen es vor, den angefangenen Aufſatz, unvollendet, wie er war, mitzutheilen; denn wie immer wir über die gegenwärtigen Leiſtungen der Frau Goldſchmidt urtheilen mochten, ſo fühlten wir uns nicht unbefangen genug, um unſern frühern, von der Vergangenheit ſprechenden Aufſatz völlig in dem Sinne fortzuſetzen, wie er begonnen worden war. Wir halten uns alſo an die Gegenwart und berichten, daß Herr und Frau Goldſchmidt in dießjähriger Saiſon im großen Redoutenſaal 3, im Muſikvereinsſaal 5, alſo im Ganzen 8 Concerte *) veranſtaltet haben, in welchen die gefeierte Künſtlerin folgende Geſänge vortrug:

Von Haydn: die Arie aus der „Schöpfung;“ — von Mozart: die Garten-Arie aus „Figaro;“ die Brief-Arie aus „Don Juan,“ und eine Arie aus der „Zauberflöte;“ — von Weber die Cavatine des dritten Actes aus „Freiſchütz“ (2 Mal) und ein Volkslied; — von Meyerbeer die Cavatine des dritten Actes aus „Robert der Teufel,“ das Rondo der Zigeunerin und das Trio für eine Singſtimme und zwei Flöten, aus „Vielka“ (letzteres unter Mitwirkung der Herren Ziehrer und Kahyl 2 Mal); — von Bellini: die erſte Arie aus „Beatrice di Tenda“ (2 Mal), die Arie des zweiten Actes aus „die Puritaner,“ die erſte Arie und das Allegro der zweiten aus der „Nachtwandlerin,“ und die Arie aus „Norma;“ — von Roſſini: eine Arie aus „Il Turco in Italia;“ — von Mendelsſohn: „die Sterne ſchauen in ſtiller Nacht“ (2 Mal); „Auf Flügeln des Geſanges“ und „Hirtenlied;“ — von

*) Wovon eines für die Armen.

Schubert: „Frühlingsglaube," und „An Mignon;" — von Schumann: „An den Sonnenſchein;" — von Taubert: „Ich muß nun einmal ſingen" (3 Mal), „Wiegenlied" und „Sonne hat ſich müd' gelaufen;" — von Mangold: „Zwiegeſang;" — von Goldſchmidt: „Sommernacht;" — von G. Helmesberger: „Abſchied;" — von Berg: „Schwediſches Hirtenlied;" — von Lindblad: „Der Schlotfegerbub;" — endlich ein Lied aus Dalekarlien „Aufforderung zum Tanz" und ein „Norwegiſches Berglied" (2 Mal).

Herr Goldſchmidt ſpielte folgende Piecen:

Concert in G-moll von Mendelsſohn (2 Mal), Concertſtück von Weber, erſter Satz aus dem Concert in E-moll von Chopin, und ein Concert von eigener Compoſition; ferner: Sonate in Cis-moll von Beethoven, erſter Satz aus dem Trio in B-dur von Schubert (unter Mitwirkung der Herren J. Helmesberger und Schleſinger), Variations sérieuses und drei Lieder ohne Worte von Mendelsſohn; — Concert-Variationen von Henſelt, — Scherzo in B-moll, Nocturne und Berceuſe von Chopin, — Tarantelle von Thalberg, — Präludium von S. Bach (2 Mal), und vier kleine Salonpiecen von eigener Compoſition.

Als Mitwirkende erſchienen:

Frau Rettich, welche ſechs kleine Gedichte — „Der letzte Dichter" von Anaſt. Grün, „Die drei Zigeuner" von N. Lenau „Das Taube Mütterlein" und „Stern und Ampel" von F. Halm „Das Vaterunſer" von G. Seidl und „Eiſenbahnen" von Scherenberg in der bekannten, etwas ſcharf mar-

kirten Weiſe, aber durchgehends in glücklicher Auffaſſung vortrug; und Herr Otto von Königslöw (aus Hamburg), welcher die Elegie von Ernſt befriedigend, hingegen den zweiten und dritten Satz des Mendelsſohn'ſchen Violinconcertes gar zu trocken und ausdruckslos ſpielte.

Herr Joſeph Helmesberger leitete die mit Orcheſter gegebenen fünf Concerte auf ganz ausgezeichnete Weiſe, und brachte es durch ſeine Umſicht und ſeinen Eifer dahin, daß ein aus verſchiedenen Elementen zuſammengeſetztes Orcheſter die Begleitung zu den Geſangſtücken, ſo wie zu den Clavier- und Violinconcerten ganz anſtändig beſorgte, die Ouverturen zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, zu „Egmont" von Beethoven, und zum „Freiſchütz" von Weber correct, und das Scherzo aus Mendelsſohn's „Sommernachtstraum" ſo gut nüancirt vortrug, daß letzteres zur Wiederholung verlangt wurde.

In Herrn Goldſchmidt lernen wir einen feingebildeten Muſiker und in mancher Beziehung ſchätzenswerthen Pianiſten kennen. Namentlich ſind es Piecen von geringem Umfange und elegiſcher oder graziöſer Form, welche er zur Geltung bringt; der Vortrag des Bach'ſchen Präludium, ſowie mehrerer Kleinigkeiten, war ſehr lobenswerth, auch das Adagio der Cis-moll-Sonate von Beethoven wurde ganz gut aufgefaßt; hingegen ſteht ſich der Künſtler im Allegro dieſer Sonate und in den mit Orcheſterbegleitung geſpielten Sachen namentlich in größeren Localen durch den entſchiedenen Mangel an Kraft, welcher beſonders im Weber'ſchen Concertſtücke auffallend war, ſehr bedeutend

verhindert, den beabſichtigten Effect hervorzubringen. Als Componiſt iſt Herr Goldſchmidt nicht glücklich.

Bei ihrem Wiedererſcheinen in Wien, wo man ſie früher mit ſo wahrem Enthuſiasmus aufgenommen hatte, wurde Frau Goldſchmidt auffallend kühl empfangen; aber gleich nach der erſten von ihr vorgetragenen Arie brach der ſtürmiſche Beifall, der ungeheuchelte Ausdruck warmer Bewunderung hervor. Wir ſind weder ſo undankbar, noch ſo vergeßlich für alle Empfindungen heiliger Rührung, ungetrübter Heiterkeit, erhebender Begeiſterung und wahrer Läuterung, welche wir, gleich vielen Andern, der hohen Künſtlerin verdanken, als daß wir nicht dieſe Bewunderung ſeit ihrer erſten Anweſenheit in Wien in ungetrübter Lebhaftigkeit bewahrt haben ſollten, und ihre jetzigen Leiſtungen ſind in vielfacher Beziehung erſtaunlich, in jeder Hinſicht aber befriedigend genug, um der wohlverdienten Würdigung nicht zu entbehren. — Wir wollen uns indeß nicht täuſchen über die Veränderung, die ſeitdem — weit weniger vielleicht mit den äußerlichen Hilfsmitteln der Künſtlerin, als mit dem eigentlichen Weſen derſelben — vor ſich gegangen zu ſein ſcheint. Daß der Anſatz einiger Töne an Leichtigkeit etwas eingebüßt hat, daß der Odemverbrauch häufiger und merklicher, der Schleier, der immer die unteren Töne bedeckte, etwas dichter, die Verbindung der Regiſter ſchwieriger geworden iſt, ſolche Veränderungen muß die unaufhaltſam fortſchreitende Zeit verantworten. Schmerzlicher berührte es uns, die früher ſo ſehr bewunderte Einfachheit

des Vortrages hie und da zu vermiſſen. Wenn gleich die Methode der Frau Goldſchmidt ſelbſtverſtändlich auch jetzt noch eine vorzüglich edle, poetiſche genannt werden muß, und die große Künſtlerin den abſcheulichen Unarten modernen Operngeſanges ferne ſteht, ſo macht ſich doch, was früher unſeres Wiſſens nie der Fall war, ſtellenweiſe, namentlich im getragenen Geſange, manches unnöthige Verzögern des Tempos, manche ſchwer zu rechtfertigende Betonung, und im Allgemeinen eine nur zu häufige Anwendung des ſogenannten Loslegens bemerkbar. Wir wenigſtens konnten beim Anhören der Freiſchütz-Romanze, der Garten-Arie aus „Figaro," des bekannten „Auf Flügeln des Geſanges," *) nur mit Wehmuth der Zeit gedenken, wo Jenny Lind dieſe und ähnliche Geſänge mit reizender Anſpruchsloſigkeit, mit tief innerlichem Ausdruck, welcher durch die Beobachtung aller Regeln nichts von ſeinem poetiſchen Werthe verlor, vorgetragen hatte! Das Vollkommenſte, was Frau Goldſchmidt in ihrem Concertcyclus ſowohl im getragenen als im colorirten Geſang leiſtete, ſchien uns ſich in dem Vortrage der Arie aus den „Puritanern" zu einem bewunderungswürdigen Ganzen vereinigt zu haben. Denn in letztbezeichneter Gattung, nämlich in der Coloratur, leiſtet Frau

*) Auch im Flöten-Trio vermißten wir etwas von der frühern Zartheit der Ausführung; indeß mag wohl der Concertſaal, der Abgang der dramatiſchen Situation, und jedenfalls die nachläſſige Begleitung der beiden Flötiſten, daran Schuld ſein.

Goldſchmidt mindeſtens ſo Vollendetes als je früher, und wenn auch hie und da gegen die Ueberladung der Schwierigkeiten Einſpruch gethan worden iſt, ſo iſt doch die Meiſterſchaft der Ausführung nicht zu läugnen. Triller, Vorſchläge, Mordente, chromatiſche Läufe, u. ſ. w. dürften wohl ſelten in ſolcher Vollendung gehört worden ſein; rechnen wir dazu das merkwürdige Verhallen und Verhauchen der Töne, ſo finden wir uns und das Publicum durch die ſichere, geſchmackvolle Handhabung dieſer Geſangsverzierungen, dieſes künſtlichen Formenweſens weit mehr in Erſtaunen und Bewunderung verſetzt, als durch den warmen Hauch lebensvoller Poeſie und dramatiſcher Geſtaltung, welcher die Leiſtungen der Frau Goldſchmidt auch jetzt noch belebt, jedoch theils im Concertſaal verſchwinden muß, theils durch das Vorherrſchen des Concertgeſanges (der Coloratur) dermalen ſo in den Hintergrund tritt, daß einer unſerer beſten Muſikkritiker meint, „in Jenny Lind werde die Sängerin von der Virtuoſin weit überragt. Man ſtaunt über die außerordentliche Kunſtfertigkeit, die ſie im Trio aus der „Vielka z. B. entwickelt, aber eben ſo wahr iſt es, daß ſie „mit der Arie aus „Freiſchütz" und der Briefarie nicht zu „erwärmen vermochte, obgleich das Allegro der letzteren kaum „mit mehr Vollendung gegeben werden kann." Der Referent der „Oſt-Deutſchen Poſt" hat, wie wir aus dieſen und andern Aufſätzen entnehmen, Jenny Lind auf der Bühne nicht gehört; er beurtheilt ganz unbefangen die Gegenwart und wir

können ſeinem Ausſpruch nur beipflichten; nichtsdeſtoweniger iſt dieſer Ausſpruch, „es werde in Jenny Lind die Sängerin von der Virtuoſin weit überragt" für alle, welche das Glück hatten die Künſtlerin in früherer Zeit zu hören, ſehr peinlich, weil damals gerade das Gegentheil Statt fand, und die damals auch in reichem Maße vorhandene Virtuoſität der echten Sängerin, der dramatiſch-muſikaliſchen Künſtlerin nur als Mittel zum Zweck diente. Freilich ſind ſieben Jahre ſeitdem verfloſſen, die Künſtlerin hat die Bühne verlaſſen und ſich ins Privatleben zurückgezogen und hat jetzt den Concertſaal zum Schauplatz ihrer Leiſtungen erwählt. Das Organ iſt von der Zeit nicht unberührt geblieben; die Vollkommenheit im Cantabile muß dann wohl von den kunſtvollen Verzierungen übertroffen werden; von den gehaltenen Tönen müſſen die ſchöngebliebenen in den Vordergrund treten, und bei der fortwährenden Wiederholung einer gewiſſen Anzahl von Productionsnummern muß wohl der Ausdruck von ſeiner Friſche, ſeiner Natürlichkeit, ſeiner Reinheit etwas verlieren. Dieß alles iſt ſehr natürlich und dabei beſitzt die Künſtlerin noch viele ſchöne und glänzende Eigenſchaften, und hat uns und viele Andere durch den eben abgehaltenen Concertcyclus vielfach erfreut und oft zur Bewunderung hingeriſſen. — Wenn man aber den Grundſatz annimmt, daß jede künſtleriſche Individualität, und zwar vor allen diejenige, welche auf ſo erhabener Stufe ſteht, wie eine Lind, in ihrem Kreiſe und nach Maßgabe der ihr zugetheilten Fä-

higkeiten zur größtmöglichen Förderung der künſtleriſchen Intereſſen beizutragen berufen und verpflichtet iſt, — wenn man ferner bedenkt, von welcher Glorie umgeben, mit welchem Einfluß bewaffnet, mit welchen Gaben ausgeſchmückt Jenny Lind einſtens vor uns ſtand; wie ſehr ſie begabt war mit Ausdauer und Geduld, mit jenen Eigenſchaften des Genies, welche am meiſten geeignet ſcheinen, unabläſſig fortzuwirken und Dauerndes zu gründen; wenn man zuſammen faßt, was alles Gutes und Großes für die Operncomponiſten, für den Operngeſang, für jeden Zweig unſerer verwahrloſten Theater- und Muſikzuſtände, von einer hochverehrten, in jeder Beziehung als Muſter daſtehenden Künſtlerin hätte gethan werden können, wenn nämlich dieſe Künſtlerin auf die Erfüllung dieſes Berufes wirklich mit ſo conſequenter Ernſte und getreuer Hingebung, als man es vielleicht von ihr erwarten durfte, hingewirkt hätte, — — — ſollte uns da nicht ein Gedanke der Bitterkeit, ein Gefühl der Wehmuth überſchleichen, wenn wir ſehen, wie Alles ſo ganz anders geworden iſt, als wir erwartet, gehofft, vielleicht auch nur geträumt hatten?

Bedürfen wir noch der Verſicherung, daß unſer vielleicht zu ſtreng ſcheinender Tadel, unſerer langbewahrten Verehrung für die hohe Künſtlerin keinen Abbruch thut, ſondern vielmehr eben aus dieſer Verehrung entſpringt? Wer es nicht mitfühlt, wird es wohl kaum begreifen. Wir jedoch verdanken den unſchätzbaren trefflichen Leiſtungen Jenny Lind's zu viel erhebende,

in der Erinnerung fortlebende Empfindungen, als daß wir ihr nicht in unſerer Beurtheilung das Beſte geboten hätten, was der Kritiker, was der Menſch überhaupt zu bieten vermag: — Wahrheit.

Herr Vieuxtemps,

einer der Wenigen, welche mit der Erlangung der glänzendſten Technik ein ſolideres Streben, — mit der Virtuoſität die echte Künſtlerſchaft — zu vereinigen wiſſen, hat in der verfloſſenen Saiſon 12 Concerte gegeben, und zwar, eins im kleinen, eins im großen Redoutenſaale, fünf im Muſikvereinsſaale, vier im Theater an der Wien (wovon eins für die Armen) und endlich eins im Theater in der Joſephſtadt (ebenfalls für die Armen), ſodann drei Quartett-Productionen. Auf letztere kommen wir ſpäter zu ſprechen. Dieſe Quartette ſind nicht allein der Beweis, daß Herr Vieuxtemps eine beſſere Richtung verfolgt: ſein Vortrag größerer Werke und ſeine eigenen Compoſitionen zeigen uns in dem vielgefeierten Virtuoſen auch den feingebildeten, verſtändigen Muſiker. In der Zuſammenſtellung der Concert-Programme, welche im Allgemeinen ſehr glücklich war, berührte uns nur das Einſchieben des leidigen „Carneval von Venedig," welcher jetzt nur mehr ob der Widerwärtigkeit der Wiederholungen berüchtigt iſt, unangenehm.

Die Vorzüge des Herrn Vieuxtemps als Violinſpieler, der ſchöne große Ton, die leichte Bogenführung, die Ruhe in der Ausführung der gewagteſten Schwierigkeiten, der

abwechſelnd ſcharfe und weiche Ausdruck im Vortrage, die Breite des Styls in der Auffaſſung, alle dieſe ſchönen, ebenſo glänzenden als dauerhaften Eigenſchaften des Künſtlers ſind längſt anerkannt und ausführlich beſprochen worden.

Ein für Wien neues Violin-Concert mit Orcheſterbegleitung lieferte den Beweis, daß Herr Vieurtemps ſeit ſeiner letzten Anweſenheit auch als Componiſt nicht zurückgeſchritten ſei. Dieſes Concert, desgleichen das Mendelsſohnſche, wurde unter der energiſchen Leitung des Capellmeiſters Herrn von Suppé, vom Wienertheater-Orcheſter, welches uns auch mit der Vorführung der Ouverturen zu „Ruy Blas" von Mendelsſohn und zur „Gärtnerin" von Mozart auf das angenehmſte überraſchte, ganz präcis begleitet. Hingegen war die Begleitung des Beethoven'ſchen Concerts durch das Kärnthnerthortheater-Orcheſter, unter der Leitung des Herrn Helmesberger (Vater) ſo nachläſſig, wie wir es von dieſem Orcheſter und dieſem Dirigenten gewohnt ſind; die Ouverture zu „Figaro" wurde zwar präcis gegeben, doch dürfte das Studium dieſer Novität wohl nicht ſo viel Zeit in Anſpruch genommen haben, um eine exacte, nüancirte Begleitung des Beethoven'ſchen Concertes verhindert zu haben.

Wir übergehen die vielen, theils gediegenen, theils glänzenden Leiſtungen des Herrn Vieurtemps und nennen, als unter dem Trefflichen noch ganz beſonders hervorragend, den Vortrag eines Präludiums von S.

Bach und des Mendelsſohn'ſchen Concertes, in welch letzterem er die Macht des Tones, die Fülle techniſcher Wirkungsmittel und die Innigkeit des Vortrages in vollem Maße bewundern ließ. — In den ohne Orcheſter gegebenen Concerten begleitete Frau Vieurtemps ihren Gatten auf dem Clavier in ganz vorzüglicher Weiſe.

An Zwiſchennummern hörten wir manches Mittelmäßige, wie z. B. das verſtändniß- und ausdrucksloſe Herabſingen einiger italieniſcher Romanzen durch Frau Hermann-Czillag u. d. m. — Ganz beſonders befriedigend hingegen war das begleitende Violoncell des Herrn Borzaga in dem ſchon erwähnten Bach'ſchen Präludium. Auch der Baritoniſt Herr Rudolph ſchien uns, ſo viel ſich aus dem anſpruchsloſen Vortrage eines unbedeutenden Hölzel'ſchen Liedes entnehmen läßt, ein ſtimmbegabter, der weitern Beachtung nicht unwürdiger Sänger. Am meiſten Aufſehen erregte jedoch das in einem der Concerte des Herrn Vieurtemps erfolgte, mit verdientem Beifall gekrönte Auftreten des Sängers

Herrn Stockhauſen,

deſſen weitere Leiſtungen eine Zierde der heurigen Concertſaiſon bildeten. — Es iſt über dieſen Künſtler viel hin und her geſchrieben und geſprochen worden. Wir werden uns hoffentlich gleich im Vorhinein dem Vorwurfe des Enthuſiasmus entziehen, wenn wir erklären, Herr Stockhauſen ſei weder mit glänzendem Material, noch mit ganz außergewöhnlichen,

zur höchſten Bewunderung hinreißenden Gaben ausgeſchmückt; er beſitzt Talent, wie, wenn auch nicht Viele, doch Manche es beſitzen; allein er weiß ſein Talent und die ihm zugetheilten Mittel mit großem Verſtändniſſe anzuwenden und erhebt ſich dadurch über eine bedeutende Anzahl gleichbegabter, aber irregeführter Künſtlernaturen. Als in Herrn Vieurtemps' Concert Herr Stockhauſen vor ein ihm ganz fremdes Publicum trat und gleich nach dem erſten Recitativ der Boiel-dieu'ſchen Arie ein allgemeines Beifallsgemurmel als Zeichen der bereits entſtandenen warmen Theilnahme erſcholl, ſo war dieß kein unberufener Enthuſiasmus, welcher, voreilig losbrechend, behaupten wollte: hier begrüßen wir einen jener langvermißten, gewaltig-ſchöpferiſchen Kunſtheroen, deren wohlthätiges Erſcheinen ſich kaum in Jahrzehnten wiederholt — nein, der wahre Sinn dieſes einſtimmigen Beifalls lag, ſo ſchien es uns, bewußt oder unbewußt, in dem erleichternden Gefühle: hier iſt endlich ein Sänger, der etwas Tüchtiges gelernt hat, und der von dem Erlernten den richtigen Gebrauch zu machen weiß; hier hören wir endlich einen Geſang, der ſich innerhalb der Gränzen beſtimmter Formen, an unſern Verſtand, an unſer Herz wendet, einen Geſang, der doch von ungleich mehr muſikaliſch-äſthetiſcher Bildung Zeugniß gibt, als wir es hier gewöhnt ſind. — Herr Stockhauſen iſt noch zu jung, um als eine vollſtändige, in ſich abgeſchloſſene künſtleriſche Individualität angeſehen zu werden; allein er iſt nicht nur in der Periode begriffen, wo Fortſchritte zu erwarten

ſind, er iſt auch, was noch viel mehr bedeutet, auf dem beſten Wege zur weitern Ausbildung, noch nicht gereift, aber in voller Reife begriffen, noch nicht Meiſter, aber in jenen Grundſätzen gebildet, welche allein zur Meiſterſchaft führen.

In dieſem Sinne wurden die Vorträge des Herrn Stockhauſen entgegengenommen; man bemühte ſich vorerſt nicht ſeine Vorzüge und Fehler zu zergliedern, aber als ein hieſiges Blatt über ihn ungefähr Folgendes ſchrieb: „Herr Stock„hauſen iſt ein Künſtler, von dem alle unſere Sänger, mit „Ausnahme des Herrn Staudigl, lernen könnten," — da wurde dieſem Ausſpruche gewiß allgemein beigeſtimmt, denn das war es, was Jeder mehr oder minder deutlich gefühlt hatte. Solche Meinungen ſind nun freilich in allen Regionen unſeres Hofoperntheaters höchſt unzart und unbequem befunden worden, und da man ein Engagement des Herrn Stockhauſen, wie es ſcheint, nicht für wünſchenswerth hielt, ſo wurden alle getreuen Vaſallen entboten, gegen die Leiſtungen desſelben, und den ihm zu Theil gewordenen Beifall zu Felde zu ziehen. Herr Stockhauſen, ſagte man, ſei ein ausgezeichneter Liederſänger, und möge ſich damit begnügen; alle unbefangenen Hörer wurden der Ueberſchwenglichkeit im Beifallsſpenden angeklagt — und zwar von wem? Von eben denſelben Kritikern, welche während der letzten deutſchen Saiſon alle bevorzugten Mittelmäßigkeiten des Kärnthnerthortheaters mit ihren compromittirenden Lobpreiſungen

überhäuften. Wie, hörten wir ſie ausrufen, wie iſt es möglich, ſo zu übertreiben und Herrn Stockhauſen über unſere erſten Sänger zu ſtellen! Darauf iſt aber die Antwort gar zu leicht; wenn wir nämlich Herrn Stockhauſen über eure erſten Sänger ſtellen, ſo denken wir nicht im entfernteſten daran, dem genannten Künſtler damit ein beſonderes Compliment zu machen; beſſer ſingen als eure Lieblingsſänger vom Kärnthnerthortheater, das, werthe Herren, iſt leider nicht ſo ſchwer, denn, mit eurer Erlaubniß, ſind eure erſten Sänger und Sängerinnen, in unſern Augen, talentloſe Schreier, oder mittelmäßige Routiniers, oder, in einigen Fällen, glücklichbegabte Naturaliſten. Herr Stockhauſen aber hat offenbar eine gründliche, auf richtiger Baſis beruhende Ausbildung erhalten, und ſein Verdienſt beſteht hauptſächlich in dem Vermeiden aller Fehler, welche den hieſigen Opernſängern ankleben. Allerdings gefallen auch dieſe zu Zeiten, und das Publicum unſerer Oper bemerkt es nicht immer gleich, wie ſchlecht man vor ihm ſingt; allein dasſelbe Publicum, oder wenigſtens der verſtändigſte Theil desſelben merkt es ſehr wohl, wenn etwas gut geſungen wird. Herr Stockhauſen hat ſeine Stimme ziemlich in ſeiner Macht, er bringt die Töne leicht, frei und vollkommen abgeſondert aus der Kehle; die im hieſigen Opernhauſe herrſchenden Unarten: Tremoliren, Loslegen, Hauchen, Stoßen, falſches Portamento, unnöthiges Ritardiren, u. ſ. w., u. ſ. w., liegen in Ferne; ſein Vortrag iſt in mancher Beziehung ganz vorzüglich, ſeine Ausſprache im Deutſchen, wie im

Italieniſchen und Franzöſiſchen von einer erſtaunlichen Deutlichkeit, und dabei der Ton immer ſchön, der muſikaliſche Accent meiſtentheils ganz richtig und correct; nebenbei beſitzt Hr. Stockhauſen die Eigenſchaft — man kann es jetzt beinahe eine Eigenthümlichkeit nennen — fortwährend ſtreng im Tact zu ſingen, und dieſe Selbſtbeſchränkung, welche nur mehr einige Sänger ſich aufzuerlegen den Muth haben, verhindert ihn nicht, mit warmem, tiefſinnigem Gefühle zu ſingen. Es ſind dieß gewiß lauter ſehr ſchätzenswerthe, aber nicht eben ſo außerordentliche Eigenſchaften; befände ſich die Geſangskunſt, und namentlich unſere Oper in normalem Zuſtande, ſo könnte dieſe ſicherlich ein genügendes Enſemble von ſolchen Sängern wie etwa Hr. Stockhauſen aufzuweiſen haben. Da nun aber die ſogenannten Naturaliſten überhand nehmen, und von Seiten, ſowohl der Operndirection, wie der Muſiklehranſtalten, nichts gethan wird, um die Geſangskunſt zu erhalten, ſo muß wohl jeder Künſtler, der ausnahmsweiſe und im Auslande etwas gelernt hat, mit ſtaunender Befriedigung aufgenommen werden, und darf, ohne Uebertreibung, über unſere „erſten Sänger" geſtellt werden. —

Es iſt wohl ſehr begreiflich, daß es nach dem bedeutenden Erfolge des Hrn. Stockhauſen Manchen einfallen konnte, unbeſcheiden genug zu fragen, ob denn ein ſo tüchtiger Künſtler nicht wohl auch für unſere Oper zu gewinnen wäre? Die Antwort darauf war, wie ſchon bemerkt, daß man Hrn. Stockhauſen aus-

ſchließlich auf den Liedervortrag beſchränken wollte, indem man ſeiner Stimme nicht genug Stärke und Ausdauer, ſeinem Geſange nicht genug dramatiſche Kraft und Größe zuzutrauen ſchien, um ihn auf der Bühne ſingen zu laſſen. Daß die Organe der Operndirection ſo ſprachen, iſt ſehr wohl begreiflich; ſie können doch nicht geradezu ſagen: unſere Repertoir- und Perſonalverhältniſſe ſind der Art, daß ein guter Sänger, der nicht ſchreit, nicht tremolirt, u. d. m., entweder ſich unbehaglich fühlen müßte, oder ſehr unbequem ſein würde. Auch iſt man bereits an die Widerſprüche in der Handlungsweiſe des Hrn. Directors Cornet zu ſehr gewöhnt, um ſich darüber zu wundern, daß er, der als Schriftſteller dem bel canto, den feinen Manieren, den Verzierungen, kurz nicht nur im Allgemeinen einer edleren Geſangsrichtung, ſondern ſogar ſpeciell der franzöſiſchen komiſchen Oper ſo warm das Wort redete, und auch als Director gerade mit Vorführung dieſer Gattung unſeren kranken Geſchmack heilen zu wollen vorgab, daß er nun plötzlich zu den Bewunderern der großartigen Schreieffecte, der Stimmpracht, übergegangen ſei. Während der letzten deutſchen Saiſon haben wir oft genug das tragiſche Verhängniß beobachtet, wie jene, welche ſeit Jahren der Feinheit und Sinnigkeit der Darſtellung, den graziöſen Formen u. ſ. w., mit gewiß aufrichtiger Vorliebe huldigten, mit einem Male, der Richtung des Kärnthnerthortheaters folgend, zu Lobrednern einer ganz entgegengeſetzten, der Roheit verfallenen Richtung, geworden ſind. Alles das iſt

nichts Neues mehr. Staunen mußten wir aber, als wir ſahen, wie leicht, im beſagten Falle, die Anſicht der Operndirection durchdrang, wie unbeſonnen und leichtfertig allgemein angenommen und gedankenlos nachgeſprochen wurde, Hr. Stockhauſen habe eine zu ſchwache Stimme, um Opernſänger zu ſein. Wir vermögen nicht dieſer Meinung beizuſtimmen. Wir haben Hrn. Stockhauſen als Opernſänger ebenſowenig beurtheilen können als jene, welche ihm jede Befähigung dazu ſo vorſchnell abſprechen; allein die genaue Beobachtung ſeiner Concertleiſtungen hat uns durchaus nicht zu einer Schlußfolgerung geführt*), welche ſich, unſerer Anſicht zufolge, durch keinen haltbaren Grund rechtfertigen läßt. Es dürfte wohl der Mühe werth ſein dieſe Frage näher zu betrachten, und die hierüber verbreiteten Illuſionen möglichſt zu beſeitigen.

Auf die Frage, was Hrn. Stockhauſen fehle, um auf einer Opernbühne erſten Ranges erſte Baritonparthien zu ſingen, dürfte die Antwort, wie bereits erwähnt, wohl dahin lauten, es fehle ſeiner Stimme die nöthige Größe, Kraft und Ausdauer, um eine anſtrengende Parthie auf einer großen Bühne mit Erfolg durchzuführen; auch ſein Vortrag entbehre der Breite, des dramatiſchen Schwun-

*) Zur Vermeidung aller Irrungen muß noch bemerkt werden, daß wir gar nicht wiſſen, ob eine Fortſetzung ſeiner Bühnen-Carriere und ein Engagement im Kärnthnerthortheater (bei dem kläglichen Zuſtande unſerer Oper) den Wünſchen und Abſichten des Künſtlers entſpräche; wir ſprechen blos unſere Wünſche und unſere Anſichten aus.

ges u. ſ. w.; fügen wir noch etwaige Zweifel über die ſchauſpieleriſche Begabung des Künſtlers hinzu, ſo haben wir wohl den Einwürfen unſerer Gegner im vollen Maße Rechnung getragen. Wir müſſen aber jedenfalls ſogleich bemerken, daß dieſe Einwürfe ſich keineswegs auf die Erfahrung ſtützen; daß man über das ſchauſpieleriſche Talent des Hrn. Stockhauſen gar nicht, über Stimme und Vortrag desſelben nur annähernd, nämlich aus ſeinen Concertproductionen ſchließen kann. Allein wir wollen die Frage vom Standpuncte unſerer Gegner betrachten. Die Stimme iſt zu ſchwach, ſagt man; — wenn auch wir die Stimme des Hrn. Stockhauſen nicht zu den beſonders ſchönen, durch Kraft und Fülle imponirenden rechnen, ſo können wir dieß doch nur in einigen Fällen, nämlich für eine kleine Anzahl moderner Opernparthien als ein Hinderniß betrachten. Oder ſollte man wirklich dahin gelangt ſein, von den Opernſängern eine ſtarke, große Stimme als Conditio sine qua non zu verlangen? Im Gebahren der hieſigen Operndirection weiſet zwar Manches darauf hin; Manches Andere aber widerſpricht dem Grundſatze; hat man nicht im vorigen Jahre mit bedeutenden Opfern zur Beſetzung der tragiſch-heroiſchen Rollen eine Sängerin engagirt, welche mit dem Stimmfond dafür nicht ausreichte? Gibt es nicht im Kärnthnerthortheater eine Anzahl Sänger und Sängerinnen mit ſchwachen Stimmen? Hat es denn nicht zu jeder Zeit ſolche gegeben? Und welche darunter werden als unzulänglich erklärt? Doch wohl jene, welche außerhalb ihres

Wirkungskreiſes beſchäftigt werden, oder deren Stimme überhaupt nicht richtig ausgebildet worden iſt? Hingegen wo Talent, Verſtändniß, ſpecielle Begabung für ein beſtimmtes Fach, oft nicht einmal in ſehr bedeutendem Maße vorhanden, ſich mit leidlicher Ausbildung der Stimme und des Vortrags vereinigt, hat man da von ſolchen Individualitäten je imponirende Größe, erſchütternde Kraft, u. ſ. w. verlangt? Hat nicht Hr. Reichard ſeine Erfolge gehabt? Hat nicht das Talent des Frl. Wildauer ſich einen Wirkungskreis geſchaffen? Iſt nicht ſelbſt Frl. Marray heuer vermißt worden? Wir glauben gewiß nicht zu übertreiben, wenn wir meinen, Hr. Stockhauſen könne doch wohl als Opernſänger in einem für ihn paſſenden Kreiſe, wenigſtens ſo viel leiſten, als die eben Genannten, und daß es für ihn einen ſolchen Kreis gibt, dieß dürfte nicht ſchwer zu erweiſen ſein. Jahrelang waren die erſten Baritonparthien dem Hrn. Schober, welcher keineswegs durch Stimmfülle glänzte, zugetheilt; dann kam Hr. Leithner, der den Anforderungen der Kenner in vieler Beziehung gar nicht zu entſprechen vermochte; gegenwärtig beſitzt das Kärnthnerthortheater an Hrn. Beck einen ſtimmbegabten, vielleicht nicht ganz talentloſen Sänger, der aber erſt der Ausbildung bedürfte, um allſeitig befriedigend zu wirken. Wir ſehen nicht ein, warum nicht zwei ſchätzenswerthe Künſtler ſich in die Baritonparthien theilen könnten, was in Bezug auf die Tenorparthien mit den Hrn. Ander, Erl und Steger der Fall iſt. Daß Hr.

Stockhauſen den Vergleich mit Hrn. Beck nicht zu ſcheuen braucht, deſſen ſind wir überzeugt; und wenn gewiſſe Parthien, ihrer anſtrengenden Effecte und Kraftſtellen wegen, an Hrn. Beck ihren geeigneten Vertreter finden, ſo gibt es wieder andere Rollen, welche Hr. Stockhauſen jedenfalls befriedigender geben würde. Die Stimme des Hrn. Beck hat zwar mehr Klang und Stärke als jene des Hrn. Stockhauſen, hingegen weiß dieſer die ſeine beſſer zu gebrauchen; ſeine Stimme iſt eine wohlgeſchulte, gleichartig ausgebildete und er bewegt ſie mit einer Leichtigkeit, von der die meiſten unſerer „erſten" Sänger keine Ahnung haben. Der Vergleich fällt alſo ſchon in Bezug auf die Stimme zu Gunſten des Hrn. Stockhauſen aus, denn zu allen Zeiten haben die Kenner und Muſikfreunde eine wohlausgebildete Stimme einer blos kräftigen, roh-materiellen vorgezogen. Allein nun bleiben uns noch die übrigen Einwürfe, welche gegen Hrn. Stockhauſen erhoben wurden, zu erörtern. Ob derſelbe ſeine Rollen gut genug ſpielen würde, wiſſen wir nicht, können es nicht wiſſen; mangelt es blos an Routine, ſo läßt ſich dieß auf der Bühne bald nachholen; iſt es ein Mangel an ſchauſpieleriſchem Talent, ſo würde derſelbe im Kärnthnerthortheater kaum mehr bemerkt werden; jedenfalls glauben wir die Behauptung wagen zu können, Hr. Stockhauſen würde auch in Bezug auf das Spiel Hrn. Beck in jeder beliebigen Rolle erreichen, und übrigens, wenn das Publicum manchem gefeierten Opernſänger in Rückſicht auf ein

dramatiſch-belobtes, ausdrucksvolles Spiel den mangelhaften Geſangsvortrag nachſteht, ſo könnte ja auch, wie es bereits oft der Fall war, das entgegengeſetzte Verhältniß geduldet werden. Daß aber der Geſangsvortrag des Hrn. Stockhauſen des dramatiſchen Schwunges derart entblößt ſei, daß er auf der Opernbühne durchaus nicht durchgreifend zu wirken vermöchte, dieß können wir nicht zugeben. Woraus ſollten wir es auch ſchließen? Vielleicht aus der weniger gelungenen Ausführung einiger Roſſiniſchen Opernſachen? Dieß zeigt blos, daß ihm dieſe Gattung Coloratur nicht ſo geläufig iſt, wie die viel anmuthigeren franzöſiſchen Verzierungen, und vielleicht auch daß „Semiramide“ und „Gazza ladra“ veraltet ſind. Man ſcheint aber zu vergeſſen, daß Hr. Stockhauſen andere Opernſachen („Le chaperon rouge“ „Jean de Paris“ u. ſ. w.), welche mehr dramatiſches Element in ſich faſſen, als Roſſini'ſche Piecen, mit anſpruchsloſer Grazie und richtigem Ausdrucke, unter allgemeinem Beifall, vorgetragen hat. Die ſo beliebten Lieder hat Hr. Stockhauſen ebenfalls nicht alle gleich gut geſungen, je nachdem ſie der Stimme und Individualität des Künſtlers mehr oder weniger zuſagten. Allein daraus, weil ein Sänger gleichzeitig von der Natur, von ſeiner ſpeciellen künſtleriſchen Bildung und wohl auch von ſeinem Geſchmacke und ſeiner Neigung mehr zur ſanften, rührenden, graziöſen, lyriſchen Ausdrucksweiſe hingewieſen wird, daraus läßt ſich noch nicht ſchließen, daß er für die Oper nicht ge-

eignet ſei; ſondern er braucht ſich nur als Opernſänger in der ihm zuſagenden Sphäre zu bewegen. Vier und dreißig Opern waren in letzter Saiſon am Repertoir des Kärnthnerthortheaters. Wir wollen jene Parthien unberührt laſſen, in welchen, nach den verkehrten modernen Begriffen, das Effectuiren durch das gebräuchliche Loslegen zur Nothwendigkeit geworden iſt; aber wir behaupten, Hr. Stockhauſen könnte aus den vier und dreißig Opern beiläufig folgende Rollen ſingen: Don Juan; — Graf („Figaro's Hochzeit"); — Papageno; — Jäger („Nachtlager"); — Nevers („Hugenotten"); — Cinna („Veſtalin"); — Scherasmin („Oberon"); — Fluth („Luſtige Weiber"); — Richard („Puritaner"); — Graf („Nachtwandlerin"); — alſo zehn Parthien, zu welchen keine größere Stimme nothwendig iſt, als Hr. Stockhauſen aufzuweiſen hat, zehn Parthien, welche er gewiß nicht mangelhafter ſpielen, ſicher aber beſſer ſingen würde, als die gegenwärtig fungirenden Mitglieder unſerer Oper. Ferner könnte Hr. Stockhauſen in vielen, jetzt nicht auf dem Repertoir befindlichen Opern, wie z. B. in „Cosi fan tutte" — „Jeſſonda" — „Die Schweizerfamilie," — „Der Waſſerträger," — „Joſeph und ſeine Brüder," — „Johann von Paris," — „Die Musketiere der Königin," — „Das Pferd von Erz," u. ſ. w., u. ſ. w. — ganz gut beſchäftigt werden.

„Die moderne Oper," ſo ſagt Hr. Cornet in ſeiner Broſchüre (Siehe II. Band der Recenſionen Seite 123),

„geht einer bedenklichen Zukunft entgegen. Unſere Sängerin„nen, noch mehr die Sänger, ſind neuerer Zeit im „Allgemeinen ſo aller Uebung im bel canto der Con„verſationsoper (opera di mezzo carattere und „buffa) bar, daß nur ſehr wenige noch dieſe leichte „Gattung zu ſingen und darzuſtellen verſte„hen. Die Kritik und ſelbſt der ſogenannte Kenner wird „ſchon verleitet zu behaupten: dieſe Art Opern habe ſich über„lebt, könne unſerem Geſchmack nicht mehr zuſagen. Der Kreis „wird dadurch um vieles enger, der Componiſt viel beſchränk„ter, — um ſo mehr, da die Ausdehnung auf der andern Seite „geradezu unmöglich iſt! Die maſſenhafte Orcheſtration hat „ſo überhand-, die Erfindung ſo ſehr abgenommen, daß der „Sänger bald nur noch auf das muſikaliſche „Declamiren und Schreien angewieſen ſein wird, „wenn man ihn immerfort ſich ſelbſt überläßt. — .....— „Wenn ſich z. B. unſere Tenore und Baritone in den Op.rn „„Joconde," „Dichter und Tonſetzer," „Johann von Paris" „„Je toller je beſſer" u. ſ. w. zu üben Gelegenheit ge„habt hätten, ſo würden ſie „die Musketiere der Königin" „nicht faſt überall zu Grabe getragen haben, und ſich „im „Don Juan," „Figaro's Hochzeit," ſo ungeberdig ma„chen, wie das Beiſpiel lehrt." Würde ein Sänger wie Hr. Stockhauſen, der ſich durch Geſchmack und feine Bildung *),

*) Dieſe Eigenſchaften zeigt Herr Stockhauſen nicht nur durch den ruhigen, einfachen, prägnanten, von jeder Effecthaſcherei oder Ma-

durch wohlgeſchulte Stimme, verſtändige Auffaſſung, und durch eine auf der Bühne unerläßliche, und im Kärnthnerthortheater doch ſo ſelten anzutreffende Eigenſchaft, Reinheit und Deutlichkeit der Ausſprache, auszeichnet, würde ein ſolcher Sänger nicht überaus wohlthätig und fördernd einwirken auf unſere Opernverhältniſſe? —

Wir richten dieſe Frage weniger an die Direction des Kärnthnerthortheaters, als an jene Muſikfreunde, welche ſich dazu verleiten ließen, Hrn. Stockhauſen ausſchließlich auf das Gebiet des Liedervortrages zu beſchränken. Je mehr die irregeleitete Direction ihren eigenen Vortheil verkennt und vernachläſſigt, deſto dringender geht die Mahnung an alle unbefangenen Kenner, an alle unabhängigen Kritiker, ſolch' einem Treiben entgegen zu treten, oder doch wenigſtens ihm nicht Vorſchub zu leiſten. Allein wir fürchten, es beruhen ſolche Fehler auf einer total verfälſchten Auffaſſung unſerer

---

nierirtheit gänzlich befreiten Vortrag der verſchiedenartigſten Arien und Lieder, ſondern auch durch die ganz im Gegenſatze zur Gewohnheit einheimiſcher Künſtler geſchmackvolle und durch Abwechslung doppelt anziehende Auswahl, namentlich einer ganzen Reihe wunderſchöner, lange vermißter Schubert'ſcher Lieder, von denen wir als ganz ausgezeichnet geſungen hervorheben: »Die liebe Farbe,« »Die böſe Farbe,« »An die Leier,« »Taubenpoſt,« »Liebesbotſchaft.« Nebſt dieſen verdient auch der Vortrag der Mendelsſohn'ſchen Lieder »Ueber die Berge« und »Herbſtlied,« und der »Frühlingsnacht« von Schumann, lobende Erwähnung. Noch muß erinnert werden, daß Herr Stanzieri die Liedervorträge des Herrn Stockhauſen mit Verſtändniß und Genauigkeit begleitete.

Operuzuſtände. Es gibt in Wien einen ziemlich zahlreichen Kreis Verehrer und Kenner der Muſik, welche durch Bildung, Geſchmack, ſpecielle Kenntniſſe, Unbefangenheit, berechtigt wären, ein maßgebendes Urtheil abzugeben und vielfachen. wohlthätigen Einfluß auf unſere Kunſtzuſtände auszuüben, welche aber durch einen Fehler und einen Irrthum gar oft daran verhindert werden. Der Fehler beſteht in der Gewohnheits- und Bequemlichkeitsliebe, in dieſer unbeſchreiblichen Indolenz, welche das Schlechte, wie das Gute, als eine Schickung von Oben über ſich ergehen läßt, ohne irgend einen Verſuch dieſes zu fördern, ſich gegen jenes aufzulehnen. Der Irrthum aber beſteht in der ungerechten Verketzerung, oder wenigſtens in der auffallenden Vernachläſſigung der Oper im Allgemeinen. Beſagte Muſikfreunde betrachten den Concertſaal zu ſehr als den Mittelpunct des muſikaliſchen Lebens, und überlaſſen, mehr als nöthig wäre, die Oper dem zahlreichen Haufen der unverſtändigen Theaterbeſucher. Dieſer Irrthum, wir wiſſen es wohl, iſt eine Folge des unverzeihlichen Gebahrens der Kärnthnerthortheater-Directionen, welche ſeit Jahren beſtrebt ſcheinen, das ihnen anvertraute Inſtitut auf jede nur denkbare Art herabzubringen. Allein gerade darum kommt es den gebildeten Muſikkennern und Kritikern zu, mit aller Kraft auf eine Verbeſſerung unſerer Oper hinzuwirken. Nur wenn die Oper im Kärnthnerthortheater auf vernünftigere Grundſätze reorganiſirt, in voller Thätigkeit auf ein hohes künſtleriſches Ziel hinarbeitet, nur dann

kann auch in die übrigen Verzweigungen des Wiener Muſiklebens erneuerte Thatkraft und Regſamkeit gebracht werden. Dieſe Reorganiſation der Oper kann aber nur dann erfolgen, wenn das muſikverſtändige Publicum ſeine Aufmerkſamkeit, ſeine wirkſame Unterſtützung, ſeinen beſſernden Tadel, mehr als es leider bis jetzt der Fall iſt, der Oper zuwendet, und wenn jede künſtleriſche Kraft gerade dorthin, als auf den gefährlichſten Poſten, hingewieſen wird, um, je nach dem Maße empfangener und erworbener Mittel, zur Erhebung des Operngeſanges beizutragen.

Allein dieſe gewiß nicht unwichtige Erörterung hat uns vom Mittelpunct der unternommenen Beſprechung, der in dießjähriger Saiſon gehörten Virtuoſen, entfernt. Aus den Reihen dieſer letzteren hatten wir Jenny Lind und Vieuxtemps, als Kunſtgrößen erſten Ranges, und Hrn. Stockhauſen, als eine wohlthuende, ſympathiſche Erſcheinung, an welche ſich manches nützliche Wort knüpfen ließ, in ausführlicher Würdigung einzeln hervorgehoben. Nach Beendigung dieſes Theils unſerer Aufgabe kommen wir nun auf

die übrigen Virtuoſen-Concerte,

über welche wir begreiflicherweiſe blos ſummariſch zu urtheilen brauchen. — Wir berichten daher, daß in der verfloſſenen Saiſon außer Hrn. Goldſchmidt und deſſen Gattin, dann den Hrn. Vieuxtemps und Stockhauſen, deren

Leiſtungen wir bereits beſprochen, folgende Virtuoſen als Concertgeber vor das Publicum traten:

als Geſangskünſtler: die Damen: Burowich-Boſſi, Bury, Cruvelli, und die Herren: Hölzel und Geraldy; — als Inſtrumentaliſten: Frl. Staudach, Frl. Fritz, Hr. Satter, Hr. Willmers, Hr. Leopold Meyer (Clavier); — Frl. Neruda, Hr. Blumenfeld (Violine); — Hr. Schmidt, Hr. Braga (Violoncell); — Hr. Terſchack (Flöte); — Hr. Zamarra (Harfe).

Aus allen dieſen Productionen können wir nur die Vorträge des Hrn. Geraldy im Gebiete der nationell-franzöſiſchen Vaudevilles und Romanzen als etwas eigenthümlich Anziehendes oder wenigſtens Erheiterndes anführen. Wenn wir noch hinzufügen, daß Frl. Bury, wie ſchon oft, ihr dankbares Publicum fand, und Hr. Schmidt, ohne beſonders zu erwärmen, einen ſogenannten succès d'estime erzielte *), ſo können wir mit gutem Gewiſſen alles Uebrige jener Kategorie, des Mittelmäßigen zuweiſen, deren weitere Erwähnung in jedem Sinne unnütz genannt werden könnte. Solche Productionen finden gemeiniglich, wenn auch keine reichliche Einnahme, doch ein äußerſt cameradſchaftlich geſtimmtes Auditorium und die freundlichſten Referate in unſern Notizenblättern.

Eine in den meiſten dieſer Referate ſtereotyp gewordene Phraſe iſt jene über die „klangvollen, herrlichen" Bö-

*) Den Concerten der Geſchwiſter Neruda und des Herrn Leopold Meyer haben wir nicht beigewohnt.

ſendorfer'ſchen oder Streicher'ſchen Flügel, welche, nach den Zeitungen zu urtheilen, in jedem Concerte, ohne Ausnahme, „ihren alten Ruf glänzend bewähren." Unbefangene Zuhörer und Clavierſpieler ſind oft ganz anderer Meinung, und äußern gegen die Ungleichheit in den verſchiedenen Tonlagen, wie gegen die ſchwere, anſtrengende Spielart dieſer „herrlichen Flügel" ernſte Bedenken. Darum ſchien es uns nicht unwichtig, einige Worte darüber fallen zu laſſen; es kann nicht ſchaden, wenn von Zeit zu Zeit eine unabhängige Meinung mitten unter den leeren Phraſen der Claque als ungebetener Gaſt erſcheint.

Dießmal wollen wir uns indeß nicht weiter damit befaſſen; vielmehr iſt es nun Zeit, von der Beurtheilung einzelner Kunſtgrößen und von der überſichtlichen Erwähnung mehrerer Mittelmäßigkeiten, auf jene Anſtalten und Geſellſchaften zu kommen, deren Leiſtungen ein periodiſch-wiederkehrendes Ganzes bilden, deren Streben dahin geht, im Gebiete der Muſik Dauerndes zu fördern, zu gründen. Wir beginnen dieſen neuen Abſchnitt unſerer Beurtheilungen mit dem

Muſikverein,

zu deſſen Präſes im vorigen Jahre der Fürſt zu Schönburg-Hartenſtein ernannt wurde. Die Direction dieſes Inſtitutes beſteht aus dem Präſes, dem artiſtiſchen Director, Herrn Joſeph Helmesberger und eilf Directionsmitgliedern, näm-

lich den Herren Franz Xaver Riedl v. Riedenau (Präses-Stellvertreter) — Franz Egger — Johann v. Haßlinger — Friedr. Klemm — Johann Krall — Benedict Randhartinger — Eduard v. Sacken — Leopold v. Sonnleithner — Moriz v. Stubenrauch — Joh. Vesque v. Püttlingen — Joseph Weissel —, welche in der im November v. J. abgehaltenen allgemeinen Versammlung wieder erwählt worden sind. — Bevor wir die Thätigkeit dieser Herren in Augenschein nehmen, können wir uns nicht enthalten, über die Art und Weise, wie dieselben zur Direction gelangt sind, einige Bedenken auszusprechen. Diese Bedenken sind weder gegen die erwähnten Persönlichkeiten, noch gegen die legale Giltigkeit der Wahl, wohl aber gegen jene Paragraphen der Gesellschaftsstatuten, welche die Vornahme der Wahl reguliren, gerichtet; denn wenn unter mehr als vierhundert stimmfähigen Mitgliedern, kaum einige Sechzig zur Versammlung kommen und abstimmen; wenn ferner, nach den Gesellschaftsstatuten, „zur Fassung eines „giltigen Beschlusses in der Versammlung die Anwesenheit von „dreißig stimmfähigen Mitgliedern" genügt: so ist es wohl unmöglich, eine solche Organisation als entsprechend, eine solche Wahl als ernsthaft gemeint, und die gegenwärtigen Leiter der Gesellschaft als wirkliche Repräsentanten der unterstützenden Mitglieder zu betrachten. Man wird darauf antworten, daß es ja sämmtlichen Wählern freistehe, in der Versammlung zu erscheinen. Dann müßte aber auch alles ge-

than werden, um die Mitglieder zur lebhafteren Theilnahme zu bewegen. Das System, die Direction von den Mitgliedern wählen zu lassen, scheint uns ganz angemessen und mit etwas mehr Eifer von allen Seiten auch ganz gut durchzuführen; nur sollte die Direction mindestens auf zwei Jahre gewählt, und die Wahl etwas ernsthafter vorgenommen werden. So lange das gegenwärtige, äußerlich regelmäßige, im Grunde aber doch ziemlich willkürliche Verfahren besteht, so lange die Mitglieder nicht mehr Theilnahme zeigen an der ihnen zukommenden Leitung des Vereins; so lange diese Theilnahme nicht durch die Direction und die öffentlichen Blätter erweckt und wach erhalten wird; so lange keine Aufstellung von Wahlcandidaten und keine Vorbesprechungen stattfinden; so lange die abtretende Direction, vor der Wahl, das Programm ihrer Concerte feststellt, und von einem gemüthlichen Kreise von 30 Personen wieder gewählt wird, — so lange werden wir uns auch für berechtigt halten, die erwähnten Bedenken gegen den Ursprung der Leitung zu äußern. Es ist dieß eine Frage, welche die innere Organisation des Vereins betrifft, und mit der gegenwärtigen Zusammensetzung der Direction, hinsichtlich der Leistungen derselben, in gar keinem Zusammenhange steht. Die Uebersicht dieser Leistungen zeugt von der Thätigkeit dieser Herren, welche sichtlich bestrebt sind, den Anforderungen des Publicums zu entsprechen. In wie fern dieses Streben durch den Erfolg gekrönt worden ist, haben wir nun zu untersuchen.

Die Gesellschaft der Musikfreunde verfolgt zweierlei Zwecke, nämlich: die Erhaltung eines Conservatoriums und die Abhaltung periodischer Concerte. Wir haben uns hier nicht um Details finanzieller Gebahrung zu kümmern; wir setzen voraus, die Direction des Musikvereines habe sich die Frage gestellt, ob dieses Institut, welches nicht wie das Operntheater 200,000 fl., sondern 3000 fl. vom Staat und 2000 fl. von der Commune als Zuschuß erhält, und welches außerdem blos auf die Beiträge der unterstützenden Mitglieder und das Erträgniß der Saalmiethe angewiesen ist — ob ein solches Institut beide erwähnte Zwecke ohne Gefährdung seiner materiellen und künstlerischen Wohlfahrt verfolgen könne. Ein Conservatorium erhalten, in welchem eine Anzahl Schüler im Gesang, auf Instrumenten, im Tonsatze u. s. w. unterrichtet werden, und eine Reihe großer Instrumentalconcerte mit dem bezahlten Orchester des Operntheaters veranstalten, und die verhältnißmäßig sehr geringen Hilfsmittel des Vereins in Einklang bringen mit der möglichst strengen Erfüllung künstlerischer Anforderungen, das ist in der That keine geringe Aufgabe, und die obenerwähnte Frage, ob es unter solchen Umständen thunlich sei, das Conservatorium und die periodischen Concerte gleichzeitig fortzuführen, dürfte wohl nicht unberechtigt erscheinen. Wir wollen annehmen, weil es eben wie gesagt nicht hierher gehört diese Seite der Frage näher zu betrachten, daß die Antwort darauf in finanzieller Hinsicht (laut Rechenschaftsberichte für 1852 und 1853) als eine genügende angesehen

werden könne; liefert aber das Ergebniß der künſtleriſchen Thätigkeit des Vereins ein befriedigendes Reſultat? Sind die von der Geſellſchaft veranſtalteten Productionen geeignet, den Wünſchen und Forderungen des Kennerpublicums zu genügen? Entſpricht das Conſervatorium ſeinem Zwecke? Von den zwei letzten Fragen dürfte wohl die erſte nicht unbedingt mit Ja, die zweite hingegen ganz entſchieden mit Nein beantwortet werden. Nähere Daten mögen dieſes erweiſen helfen.

In der verfloſſenen Saiſon waren die Concerte des Vereins folgendermaßen eingetheilt:

27. November 1853 1. Vereinsconcert. (Großer Redoutenſaal.) Symphonie von Haydn. — Ballade für Chor und Orcheſter von Mendelsſohn.

11. December 1853 2. Vereinsconcert. (Gr. Red. S.) Ouverture von Beethoven. — Fragmente eines Oratoriums von Mendelsſohn. — Symphonie von Beethoven.

8. Jänner 1854 1. Spirituelconcert. (Muſikvereinsſaal.) Cantate von Bach. — Chor von Mozart. — Symphonie von Beethoven.

22. Jänner 1854 2. Spirituelconcert. (M. S.) Ouverture, Chor und Zwiſchenacte von Meyerbeer.

5. Februar 1854 3. Spirituelconcert. (M. S.) Ouverture von Hiller. — Clavierconcert von Beethoven. — Ouverture und Chor von Wagner.

5. März 1854 3. Vereinsconcert. (Gr. Red. S.) Ouverture von Mendelssohn. — Chor von Händel. — Symphonie von Beethoven.

19. März 1854 4. Vereinsconcert. (Gr. Red. S.) Symphonie von Mozart. — Chor von Haydn. — Symphonie von Mendelssohn.

So sehr wir uns freuen, daß in dem periodischen Jahresberichte die künstlerischen Grundsätze der Direction bekannt gemacht werden, und dieselbe, weit entfernt von dem systematischen Vornehmthun unserer Theaterdirectoren, es nicht verschmäht mit der Oeffentlichkeit in Berührung zu treten, vielmehr sichtlich bemüht ist zu zeigen, wie sie ihre Leistungen gleichzeitig mit den künstlerischen Anforderungen und mit jenen des Publicums in Einklang zu bringen sucht, so müssen wir doch bemerken, daß der Jahresbericht über die Leistungen der Saison 1852—1853, an mehreren Stellen eine praktische Auffassung der gestellten Aufgabe, und selbst in der Form die nöthige Entschiedenheit des Ausdruckes vermissen läßt. Der Bericht erwähnt der Wiedererweckung der Concerts Spirituels, welche als „für die Veredelung des Geschmackes so wichtig" gerühmt werden. Wir streiten nicht gern über Namen und Titel einer Production; aber, entweder bedeutet „Concerts Spirituels" eine in sich abgeschlossene Gattung Productionen, erhabener, geistiger als gewöhnliche Instrumentalconcerte, ausschließlich aus ernsten, strengen, in geistlicher Form gehaltenen oder sich derselben nähernden Werken zusammengesetzt — in welchem Falle die Romberg'sche Phan-

taſte, die Tannhäuſer-Opernſachen, der opernhafte Struenſee, ſicher nicht hinein paſſen, — oder der Titel „Concerts Spirituels" bedeutet eben gar nichts, und der Muſikverein hat ihn blos gewählt um die überzähligen Concerte von den vier Pflichtproductionen zu unterſcheiden. Wie dem auch ſei, das Wichtige an der Sache iſt, daß der Muſikverein, dem Jahresbericht zu Folge, von dem „allgemeinen Anklang," den in voriger Saiſon vier ſolcher Concerte gefunden hatten, ſich veranlaßt ſah, „nicht nur dieſelben im Laufe des heurigen Jahres fortzuſetzen, ſondern auch ihre Zahl auf ſechs zu erhöhen." Das Factum, daß von dieſen mit einigem Pomp angekündigten ſechs Concerten nur drei — das heißt ſogar um eines weniger als in der vorigen Saiſon — zu Stande kamen, beweiſt, daß die Direction oder wenigſtens jene Majorität in derſelben, deren Meinung durchgedrungen war, ſich in ihrer äußerſt löblichen Abſicht verrechnet hatte; finanzielle und künſtleriſche Gründe verhinderten die Ausführung derſelben. Die aufzuführenden Werke verlangen Studium und Hingebung von Seiten der Ausführenden, Theilnahme und Sammlung von Seiten der Zuhörer. Die Saiſon war von mitunter trefflichen Productionen aller Art überfluthet, die gehoffte Theilnahme blieb aus, und wären auch die April-Feierlichkeiten mit dem — ſpäter wieder verſchwundenen — Projecte zu einem großartigen Feſtconcerte, nicht dazu gekommen, die drei übrigen angeſagten Concerts Spirituels hätten dennoch jedenfalls aufgegeben werden müſſen. Es wurde eben die praktiſche Ausführbarkeit hochfliegender Pläne nicht reiflich genug erwogen.

Es iſt unzweifelhaft ſehr ſchön, und es wäre auch einer Großſtadt wie Wien nicht eben unwürdig, zu ſagen: wir wollen in einer Saiſon zehn große Inſtrumentalconcerte geben! Seitdem das Operntheater mit einer Kleinigkeit von 200,000 fl., kaum zwei bis drei genügende Enſemblevorſtellungen guter Opern zu bieten vermag, iſt der Muſikverein allein im Stande, dem Publicum gediegene größere Werke vorzuführen; die neue Direction muß nachholen, was die frühere verſäumt hatte: die alte Vor-Mozart'ſche Schule muß wieder belebt, die neuromantiſche muß endlich dem Publicum vorgeführt werden, die lange nicht gehörte 9. Symphonie von Beethoven muß auch wieder an die Reihe. — Man hat aber gut reden, was alles kommen muß — möge man erſt daran denken, was alles kommen kann. — Und doch kann alles das kommen, aber allmälig, mit gehöriger Reife und Vorbereitung. Wir tadeln im Grunde genommen, weder die Wünſche, von welchen die Mehrzahl der Directoren beſeelt waren, noch die lebhaften Beſtrebungen, dieſe Wünſche zu verwirklichen; allein wir möchten dieſe Verwirklichung nicht in der Eile und Ueberſtürzung ſuchen, ſondern in dem mehr unſcheinbaren, aber hartnäckig ausdauernden, allmäligen Hinwirken auf ein vorgeſetztes Ziel. Wie oft ſollen wir es noch wiederholen: man möge uns nicht ſo viel, aber was man gibt, möge man beſſer geben. In den Statuten der Geſellſchaft wird „die Erhaltung und Beför„derung der Tonkunſt" als der „Zweck" derſelben und „die öffentliche Aufführung gediegener Tonwerke in möglichſt

„vollkommener Weiſe“ als eines der „vorzüglichſten Mit„tel zur Erreichung dieſes Zweckes“ angegeben und die Direction geht (laut Jahresbericht) „von dem Grundſatze aus, ſowohl in „der Wahl der Tonſtücke den Anforderungen eines gebildeten „Publicums zu entſprechen, als auch die Ausführung auf eine „Stufe der Vollendung zu bringen, welche das Verſtändniß „der Meiſterwerke der Tonkunſt, und die Verwirklichung der „künſtleriſchen Intention ihrer Urheber erheiſcht.“ Warum werden dieſe Grundſätze nicht ſtrenger befolgt; warum wird nicht im Beginne der Saiſon, bei der Aufſtellung des Concertprogrammes, neben der paſſenden Auswahl der Tonſtücke, auch „die möglichſt vollendete Weiſe der Ausführung,“ als nicht zuumgehende Bedingung feſtgeſtellt? Die weiter folgende Beſprechung der einzelnen Concerte wird andeuten, was wir unter einer „möglichſt vollendeten“ Ausführung verſtehen zu müſſen glauben. Indeß wird doch wohl von Jedermann eingeſtanden werden, daß mit zwei oder drei Proben, wie es jetzt gebräuchlich, kein bedeutendes Werk, wie der Verein ſie in ſeinen Concerten zur Ausführung bringt, auf wahrhaft vollendete Weiſe gegeben werden kann. Je mehr das Orcheſter bereits demoraliſirt und verdorben iſt, je mehr es ſich im Opernhauſe an nachläſſige Proben und verpfuſchte Aufführungen gewöhnt hat, deſto mehr ſollte es die Sorge des Vereins ſein, dieſem Uebel zu ſteuern und bei den veranſtalteten Concerten auf eine höhere Vollendung der Exequirung hinzuarbeiten. Die Saiſon iſt offenbar zu kurz, die Kräfte zu beſchränkt

und zersplittert, das Orchester überdieß durch das fruchtlose Abmühen im Operntheater zu sehr in Anspruch genommen, um nur im Entferntesten an die Veranstaltung von zehn großen Concerten denken zu können; vom Ende November bis Ende März, also im Zeitraume von vier Monaten, scheinen sogar acht Concerte zu viel; heuer brachte man es nur bis zu sieben, und wir gestehen es aufrichtig, würden die Productionen des Musikvereins auf die vier großen Gesellschaftsconcerte reducirt, diese vier Concerte aber durch die gute Wahl der Musikstücke und die wirklich möglichst vollendete Ausführung derselben zu hervorragenden Musterleistungen erhoben — wir würden uns über den Tausch nicht beklagen. Was ist die Anzahl der Concerte gegen den Inhalt derselben? Freilich gehörte dazu eine ernste Hingebung, ein tiefes Eindringen, eine genaue Achtsamkeit, ein gründliches Erfassen der Aufgabe, aber wir sollten meinen, die rührige, energische Direction des Musikvereins wäre ganz wohl im Stande, die Sache von dieser Seite aufzufassen und besäße in ihrem artistischen Director eine hiezu vollkommen geeignete Capacität. Freilich wären zu solchen Productionen, wie wir sie wünschen, mindestens noch einmal so viel Proben wie bisher unumgänglich nothwendig. Proben aber kosten viel und der Musikverein hat keine 200,000 fl. zu seiner Disposition. Allein hätten nicht acht, oder zehn Concerte, wenn man es, wie beabsichtigt war, so weit gebracht hätte, — haben nicht die sieben heurigen Concerte selbst mit nur zwei bis drei Proben, bedeutende Auslagen verursacht, und haben sich

dieſe rentirt? Würde eine kleine Anzahl gediegener Concerte, wirklicher Muſterleiſtungen für den Verein nicht in künſtleriſcher, und in Folge deſſen auch in finanzieller Hinſicht nützlicher und erſprießlicher ſein?

Volle Billigung und Anerkennung verdient die Wahl der heuer zur Aufführung gebrachten Werke: Bach, Händel, Meyerbeer und Hiller waren mit je einer, R. Wagner mit zwei Nummern vertreten, wodurch einerſeits die Bewunderer der ältern Schule befriedigt, anderſeits einigen im Norden Deutſchlands hochgehaltenen Tondichtern endlich auch in Wien die Bahn eröffnet wurde, während zwei Haydn'ſche, zwei Mozart'ſche und fünf Beethoven'ſche Werke, denen ſich Mendelsſohn mit vier Werken würdig anſchloß, die Theilnahme aller Kenner unwiderſtehlich feſſelte. Die faſt allgemein ausgeſprochene Billigung für dieſes an ſich ſo auserleſene Programm konnte ſich jedoch nicht auf die Eintheilung desſelben in die einzelnen Concerte erſtrecken. Alles was hierüber in dem letzten Jahresberichte geſagt wird, ſcheint uns höchſt unpraktiſch als Syſtem, höchſt unklar und zweifelhaft in der Anwendung. Die „vor-Mozart'ſche Schule und die „neu-romantiſche bleiben den Concerts Spirituels vorbehal„ten, in welchen außerdem die Mittelzeit (Mozart bis Beet„hoven) gemeinſchaftlich repräſentirt wird, während für die „Geſellſchafts-Concerte letztere als Hauptvorwurf hinge„ſtellt bleibt, und Mendelsſohn gleichſam beiden Schu„len angehörend in beiden Concertgattungen Vertretung

„finden ſoll. Weiters ſoll den verſchiedenartigen Anforderun-
„gen hinſichtlich der Zeit und Richtung der vorzuführenden
„Tonwerke billige Rechnung getragen, zugleich aber im künſt-
„leriſchen Intereſſe, ſo wie in jenem des Publicums, in jedem
„Concerte wenigſtens Ein Werk vorkommen, das trotz der
„Verſchiedenheit einzelner Geſchmacksrichtungen durch ſeine
„Höhe einen ſichern Anhaltspunct bietet, dabei aber der Feh-
„ler der Monotonie ſowohl, als einer äſthetiſch nicht zu recht-
„fertigenden Zuſammenſtellung allzu heterogener Werke, durch
„eine möglichſt gewiſſenhafte Wahl vermieden werden. Die
„größten und ſchwierigſten Tondichtungen müſſen hierbei bis
„gegen den Schluß der Saiſon aufgeſpart werden, u. ſ. w."
Man wird uns zugeſtehen, daß wenn eine Sonderung der
Gattungen ſtattfinden muß, das Princip, das derſelben zum
Grunde liegen ſoll, etwas entſchiedener hingeſtellt, und deutlicher
ausgeſprochen werden konnte. Statt ſich abzumühen, einen gut-
gemeinten Grundſatz durch die verwickeltſten Perioden zu ent-
kräften und endlich daraus einen höchſt zweifelhaften Schluß
zu ziehen, hätte man lieber an etwas Näherliegendes denken
ſollen, an die Erforderniſſe der Concertloca-
litäten. Wenn die Geſellſchaft ihre Productionen zur Hälfte
im großen Redoutenſaale, zur Hälfte im Vereinsſaale zu geben
genöthigt war, ſo müßte vor allem die Rückſicht auf die Be-
ſchaffenheit der beiden Localitäten vorwalten, die aufzuführen-
den Piecen auch darnach eingetheilt werden und z. B. die
Muſik zu „Struenſee," die Ouverture und der Chor aus

„Tannhäuser," die Ouvertüre von Hiller, und auch die Paſtoralſymphonie von Beethoven im Redoutenſaale und die Haydn'ſche und Mozart'ſche Symphonie, ſo wie die $^6/_8$ Ouverture von Beethoven und ſelbſt die Ouverture („Meeresſtille") von Mendelsſohn, im Muſikverein gegeben werden. Um eine blos nominelle Abtheilung der Concerte und eine angeblich feſtgeſtellte und nicht einmal entſchieden durchgeführte Sonderung der Muſikgattungen vorzunehmen, wurde eine Hauptſache, die unmittelbare Einwirkung der Werke auf das Publicum unbeachtet gelaſſen, und dadurch mancher Erfolg im vorhinein unmöglich gemacht oder mindeſtens auffallend beeinträchtigt.

Nachdem wir über die Sonderung der Gattungen, über die Eintheilung der Concerte und der darin zur Aufführung gebrachten Nummern unſere Bemerkungen gemacht und die Wahl dieſer Nummern an ſich und im Ganzen genommen aller Billigung würdig gefunden haben, wenden wir uns jetzt zu dem nach unſerer Meinung nicht minder wichtigen Theil ſolcher Productionen, zu der Ausführung. Die Gleichgiltigkeit, mit welcher die meiſten hieſigen Muſikreferenten, oft nur mit einigen Worten, dieſen Theil der Muſikleiſtungen abfertigen zu können glauben, nöthigt uns, bei dieſer Beſprechung, und namentlich bei der Aeußerung manches nicht zu vermeidenden Tadels länger zu verweilen.

Im erſten Concerte wurde die bekannte, aber immer gern gehörte 3. Symphonie mit dem Paukenſchlage von

Haydn ganz präcis und feurig gespielt. Darauf folgte die Goethe'sche Ballade „die erste Wallpurgisnacht," in Musik gesetzt für Orchester und Chor von Mendelssohn; das herrliche Gedicht eignet sich wohl nicht sehr für die musikalische Bearbeitung und Mendelssohn vermochte nicht, trotz der ihm eigenen Ueberlegung und Beharrlichkeit, seines Stoffes Herr zu werden: fleißige Arbeit des orchestralen Theiles, Vernachläßigung der Solostimmen, mit Ausnahme der Baritonarie, gelungene Einzelnheiten, mitunter echt Mendelssohnsche Reminiscenzen, daraus entsteht wohl für den einsamen Leser der Partitur ein nicht unbedeutender musikalischer Genuß, ein durch die Auffassung des Componisten gesteigertes Interesse für die Worte des Dichters, — die Wirkung der öffentlichen Reproduction dieses Werkes dürfte jedoch schwerlich je eine besonders durchgreifende sein; auch dießmal war das Publicum kalt, und wenn wir nicht irren, selbst die Gebildetsten darunter waren mehr erwartungsvoll angeregt, als erhoben und befriedigt. Es darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, daß die Ausführung der Chöre und der Soloparten manches zu wünschen übrig ließ; Fräulein Bury und Herr Erl vermochten mit ihren undankbaren Parthien keinen Effect zu erzielen, und die schönste Nummer, die Baritonarie mit Chor, welche am Schlusse der Cantate wiederkehrt, wurde durch die gänzliche Stimmlosigkeit des Herrn Hölzel jeder Wirkung beraubt. Die Chöre waren nicht kräftig genug. Herr Stegmayer mag diesen Theil der Production gut eingeübt haben,

allein das Conſervatorium liefert keine ausgiebigen, frei heraustretenden Stimmen; namentlich zeigten ſich die Soprane zu ſchwach. Der orcheſtrale Theil war von Herrn J. Helmesberger, welcher das ganze Concert mit vielem Eifer leitete, tüchtig einſtudirt worden; das Orcheſter ſpielte feurig, exact und manche Piano-Stellen traten wohlthuend hervor. — Ein Satz der Cantate wurde, ſehr unnöthigerweiſe, wiederholt.

Das zweite Geſellſchaftsconcert wurde mit der C-dur Ouvertüre in $^6/_8$ Tact, von Beethoven, einer ſchwächeren Arbeit des großen Meiſters, in genügender Ausführung eröffnet. Darauf folgten: ein Terzett, Recitative und Chöre aus dem nachgelaſſenen unvollendeten Mendelsſohn'ſchen Oratorium „Chriſtus." Das Terzett, von den Herren Erl, Panzer und Koch recht gut ausgeführt, wurde mit gewohnter Bereitwilligkeit wiederholt. Die Chöre wurden richtig im Tacte fortgeſungen, aber ohne die nöthige Friſche und Kraftentwicklung der Stimmen. Das Orcheſter hielt ſich gut. Der Eindruck, den die edle Einfachheit dieſer Compoſition hervorbrachte, war ſo bedeutend, als es bei der Vorführung ſolcher einzelner Beſtandtheile eines leider unvollendet gebliebenen Ganzen, und bei der lauen Ausführung der Chöre der Fall ſein konnte. Ganz wirkungslos hingegen blieb die hierauf folgende Beethoven'ſche Symphonie in D-dur und wenn eine Beethoven'ſche Symphonie wirkungslos bleibt, darf man wohl unbedingt behaupten, es trage lediglich die Aufführung daran Schuld. In der That war dieſe eine völlig matte, bedeutungsloſe, ja an

einigen Stellen ganz verfehlte. Herr Helmesberger hat ſowohl die Introduction als auch den zweiten Satz um ein Bedeutendes zu ſchnell genommen; die Introduction verträgt durchaus kein ſolches Eilen; nicht allein das vorgeſchriebene Zeitmaß (Adagio molto $^3/_4$) zeigt es an, die vielen ſchnellen Noten, welche darin vorkommen, laſſen ein zu langes Tempo, ein Schleppen nicht befürchten und der Styl des ganzen erſten Satzes der Symphonie, ſowohl des genannten Adagio molto, als des folgenden Allegro con brio $^4/_4$, vindiciren dem erſteren den Ausdruck des Erhabenen, Majeſtätiſchen, welcher bei der dießjährigen Aufführung durch das zu ſchnelle Tempo verloren ging. Der gleiche Fehler ſcheint uns in dem zweiten Satze der Symphonie (Larghetto $^3/_8$) begangen worden zu ſein, wo die ſchöne, weiche Melodie all' ihre Einfachheit, Klarheit und Ruhe einbüßte und ſtellenweiſe einen ſcherzenden, tänzelnden Ausdruck erhielt, der als den Intentionen des Componiſten zuwider gar unangenehm berührte. Außerdem wurde das ganze Werk blos im Tacte fortgeſpielt, ohne Ausdruck, ohne Schattirung, ohne Anwendung des Piano, ohne entſchiedenes Hervorheben der kräftigen Stellen. Man glaubte beinahe im Kärnthnerthortheater zu ſein und der Reprize einer claſſiſchen Oper beizuwohnen, ſo vernachläſſigt war die Aufführung, ſo theilnahmslos das Publicum.

Im erſten Spiritualconcert erhielten wir in der Cantate von Sebaſtian Bach „Gottes Zeit iſt die allerbeſte Zeit" und im Ave verum von Mozart äußerſt intereſſante Beigaben

durch deren Vorführung ſich die Direction des Vereins die geſammte hieſige Muſikwelt zu Danke verpflichtet hat. Trotzdem die Ausführung keine durchaus tadelloſe war, erzielten doch beide Werke eine wohlthuende, erhebende Wirkung. Bach's Cantate, anfänglich vielleicht von Vielen als eine blos hiſtoriſche Merkwürdigkeit angehört, feſſelte bald die Mehrzahl der Hörer durch die Friſche, Eigenthümlichkeit und Klarheit der Compoſition, welche das muſikaliſche Intereſſe auch jetzt noch in hohem Grade zu befriedigen geeignet iſt. Noch weit mächtiger war der Eindruck des Mozart'ſchen Chores, welcher, obwohl ohne die geringſte Schattirung geſungen, dennoch rauſchend applaudirt und zur Wiederholung gebracht wurde*). So ſehr auch die Bach'ſche Muſik das lebendigſte Intereſſe und die geſpannteſte Aufmerkſamkeit angeregt hatte, ſo riefen doch Mozart's Sphärenklänge eine erhöhte Stimmung hervor, ein Gefühl innigſter Theilnahme, ruhiger Befriedigung, die ſchönſte Wirkung des wahren Kunſtwerkes. Um wie viel mächtiger wäre dieſe Wirkung erſt geweſen, wenn beide Werke mit gehöriger Kraft und Weihe gegeben worden wären, was leider nicht durchgehends der Fall war! Die Soloparte zwar wurden von Seiten des Fräuleins Bury und des Herrn Erl präcis, von Seite des Herrn Staudigl ganz vorzüglich gegeben, allein die Geſammtaufführung ließ Manches zu wünſchen

*) Statt durch eigenmächtige (von der Minderheit veranlaßte) Wiederholungen, die Production zu verlängern, ſollten ſowohl Publicum als Dirigenten dieſelbe durch Pünctlichkeit verkürzen.

übrig; die Herren Helmesberger und Stegmayer hatten ſich damit gewiß alle Mühe gegeben, allein das Reſultat entſprach ſicherlich nicht den Wünſchen dieſer verſtändigen Dirigenten; die Chöre waren wie gewöhnlich matt und leblos, wenigſtens zum Theile: Baß und Alt treten ganz gut hervor, aber die Tenore ſind ſchwach, ihre mittel- hohen Töne kommen zum Erbarmen gepreßt und gewürgt heraus, die Soprane haben lauter erſtickte, unvollkommen gebliebene Stimmen, ohne Klang, ohne Friſche, ohne Sicherheit. — Die Paſtoralſymphonie von Beethoven, welche die Production beſchloß, erhielt vielen Beifall, doch nicht ohne Oppoſition. Manche fanden das von Herrn Helmesberger angegebene Tempo des erſten Satzes zu ſchnell; wir geſtehen, daß wir dieſe Abweichung vom bisherigen Gebrauche durch den ländlich heitern Charakter des Muſikſtückes und durch die ebenſo präciſe als feurige Exequirung, welche dießmal geboten wurde, hinlänglich gerechtfertigt finden. Im zweiten Satze (Andante con moto) wirkten die Blasinſtrumente ſehr löblich mit, hingegen ſpielten die Violinen das Anfangsthema nicht piano genug. Die übrigen Sätze haben wir nicht gehört.

Das zweite Spirituelconcert brachte Meyerbeer's Muſik zu „Struenſee." Die charakter- und effectvolle Ouvertüre war bereits vor Jahren, durch eine meiſterhafte Ausführung in einem philharmoniſchen Concerte unter Nicolai's Leitung, dem Publicum vorgeführt worden. Die übrigen Nummern enthalten auch ſehr viel Geiſtreiches und Effectvolles; namentlich kann

der Chor und die Polonaiſe als ſehr gelungen bezeichnet werden; die melodramatiſch gehaltenen Stellen bieten überraſchende Wendungen, und das Ganze iſt auf echt Meyerbeer'ſche Art inſtrumentirt, nämlich ſtellenweiſe fein und zart, oft derb und lärmend, mit häufiger Anwendung greller Contraſte, jedoch meiſtens ſehr effectvoll. Die Aufführung litt ſowohl unter den gewöhnlichen Fehlern, der Vernachläſſigung und Demoraliſirung des ehemals ſo berühmten Orcheſters, als auch dießmal unter der Beſchränktheit der Localität; Meyerbeeer'ſche Muſik muß in dieſem Saale ohne Rettung erdrückt werden. Ein Fehler kommt zum andern: lärmende Muſik in einem kleinen Saal, ſtark beſetztes Orcheſter uud immer gleich ſtarkes Spielen. An der Leitung des Herrn Helmesberger hätten wir ſonſt nicht viel auszuſetzen: er tactirt feſt und ſicher, hat an Ruhe und Präciſion ſeit vorigem Jahre gewonnen, weiß das Ganze gut zuſammenzuhalten, und leiſtet gewiß alles, was mit zwei oder drei Proben zu leiſten iſt; allein um ſo mehr thut es Noth, das Ungenügende ſolcher Einübungen zu conſtatiren. Gleich das Anfangsthema der Ouvertüre war nicht piano genug; überhaupt hörte man während der ganzen Production nur ſelten ein Piano und gar niemals ein Pianissimo; die vielen fein gearbeiteten Stellen wurden verwiſcht, manches völlig überſtürzt, wie z. B. von Seiten der Violinen der Mittelſatz der Polonaiſe (Alegro appassionato $^4/_4$). Wie handwerksmäßig, wie roh-materiell wird alles angefaßt, jede feinere Wendung überſehen, jeder poetiſche Zug zernichtet, jedes effectvolle

Eintreten des Forte durch den Mangel an Contraſt unmöglich gemacht! In welch' bedauerlichem Zuſtande befindet ſich dieſes Orcheſter! Dasſelbe beſteht aus größtentheils tüchtigen Muſikern, welche trefflich vom Blatte ſpielen und nicht leicht ganz auseinanderkommen; aber wenn es heißt, ein Muſikſtück nüancirt, mit einiger Virtuoſität vortragen, da weiß man ſich nicht zu helfen: die einen preſſiren, die andern kommen nicht nach, dieſe können den Unterſchied zwiſchen punctirten und gleichen Noten, zwiſchen Staccato und Legato nicht begreifen, jene haben keinen Ton, andere greifen daneben und alle ſind nur dann an ihrem Elemente wenn ſie recht losle-gen können. Dabei ſpielen und probiren die Herren ſehr ungern, was wir ihnen ſo eigentlich nicht verdenken können, weil ſie im Opernhauſe durch tägliche Vorſtellungen und Proben ermüdet werden, was wir aber auch nicht als etwas Erfreuliches hinnehmen können. Was iſt nun mit einem ſolchen Orcheſter anzufangen, mit drei Proben? Dieſe reichen gerade hin, den Mitwirkenden eine dunkle Ahnung beizubringen von dem aufzuführenden Werke, ſo daß ſie leidlich im Tacte, ohne auffallende Fehler, ohne bedeutende Störungen durchkommen. Iſt dieß etwa der Zweck ſolcher Productionen? — Die erfreulichſte Leiſtung dieſes Concertes war der Vortrag des verbindenden Gedichtes durch Herrn Jürgan, vom Hofburgtheater, welcher mit Wärme und richtigem Ausdrucke ſprach.

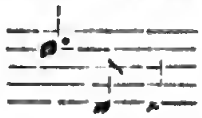
Im dritten Spirituelconcerte wurde zuerſt die Ouvertüre zu „Phädra" von Ferd. Hiller aufgeführt, welche, obwohl

fleißig, ſtellenweiſe ziemlich effectvoll gearbeitet und auch mit genügender Präciſion geſpielt, nicht durchgreifen und erwärmen konnte; man vermißte in dieſem Werke den Ausdruck bedeutender Ideen, das Merkmal eines hervorragenden Talents; man mag auch durch die Erwartung der ſpäter folgenden Wagner'ſchen Muſik etwas zerſtreut geweſen ſein. Auch der geſchätzte Pianiſt Herr Dachs ſchien nicht diſponirt, dem herrlichen Clavierconcerte in Es von Beethoven die nöthige Sorgfalt zu widmen; der tüchtige Künſtler, deſſen Zartheit und Correctheit uns ſo oft erfreut hat, überſtürzte ſich diesmal derart, daß viele Paſſagen ganz verwiſcht wurden. Auch dürfte im Allgemeinen Herr Dachs jenes hinreißende Feuer und jene bewältigende Kraft des Ausdrucks, welche dazu gehören, größere Werke Beethoven's richtig aufzufaſſen und befriedigend wiederzugeben, nicht im genügenden Maße beſitzen. Das Orcheſter begleitete das Concert ganz präcis. Nun folgte zum Beſchluß, die Ouvertüre und ein Chor aus der Oper „Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg," von Richard Wagner. Der Chor iſt völlig bedeutungslos und hätte wohl durch eine andere Nummer derſelben Oper erſetzt werden können; er ging trotz der genügenden Ausführung ſpurlos vorüber. Die Ouvertüre ſelbſt erhielt nur getheilten Beifall; allein beinahe Jedermann mußte geſtehen, ein Werk gehört zu haben, deſſen Fehler man tadeln, deſſen Bedeutſamkeit man aber nicht läugnen und nicht verkennen durfte. Erfindungskraft, Feinheit der Combination, Weihe und Hingebung an ſeine

Aufgabe kennzeichnen die ganze Oper, und dieſelben Eigenſchaften zeigen ſich in der uns hier gebotenen Ouvertüre; ein bedeutendes Talent, eine gewiſſe Originalität der Geſtaltung iſt Herrn Wagner wohl nicht abzuſprechen; ſeine Fehler beſtehen in einer oft nur momentanen Hinneigung zur Bizarrerie, einer manchmal ungeeigneten, jedenfalls oft lärmenden Inſtrumentation und z. B., in der in Rede ſtehenden Ouvertüre, in einer zu langen Ausdehnung des Chorals, wodurch der ſo weit hinausgeſchobene Schluß der Ouvertüre ſeine Wirkſamkeit verliert. Auch hatte dieſes Werk noch zu kämpfen gegen den erdrückenden Einfluß des Locales, gegen die Schwierigkeit die Ouvertüre, die mit der Oper im engen Zuſammenhange ſteht, richtig aufzufaſſen, ohne letztere zu kennen und gegen das ſcheue Mißtrauen des Publicums einem noch nicht befreundeten Componiſten gegenüber, ein Mißtrauen, welches ſich in Bezug auf Herrn Wagner, mancherlei Urſachen wegen, bei Vielen bis zum hartnäckigſten Vorurtheil ſteigert. Wir haben nicht beabſichtigt die Tannhäuſer-Ouverture eindringend und erſchöpfend zu beurtheilen; auch iſt es uns weder um Anpreiſung, noch um Verketzerung des Componiſten zu thun, ſondern wir bemerken blos, daß uns in ihm ein, bei allen Fehlern, immerhin bedeutendes Talent entgegentritt, welches man ſpäter bewundern oder verdammen mag, welches man aber zuerſt — hören ſoll. Es wäre ſeit Jahren dem reichdotirten Hofoperntheater zugekommen, uns die Wagner'ſchen Opern, als gleichberechtigt mit den Meyerbeer'ſchen, ebenſo wie dieſe

vorzuführen; da man aber in gewiſſen Kreiſen anders denkt, und meint, daß man das hieſige Operntheater wohl den Herren Flotow und Balfe, hingegen ja nicht Herrn Wagner „erſchließen" dürfe — ſo ſind wir dem Muſikverein zu Danke verpflichtet, daß er, was andere verſäumt nachholend, die hieſige Muſikwelt mit Werken, welche in Norddeutſchland heimiſch und berühmt ſind, bekannt zu machen ſtrebt. Insbeſondere gebührt das wärmſte Lob dem Hrn. artiſtiſchen Director Helmesberger, welcher ſich, alle gegen den Componiſten des „Tannhäuſer" beſtehenden Vorurtheile außer Acht laſſend, mit wahrem künſtleriſchen Eifer der ſchwierigen Aufgabe unterzog, beſagte Ouverture einzuſtudiren, was ihm auch über Erwarten gut gelang. Im Einzelnen hätten wir nur gewünſcht, daß die Violinen, beim Wiedereintreten des Chorals, die ſo lange dauernde begleitende Sechzehntelpaſſage leiſer eingeſetzt hätten, wodurch der Effect des Crescendo bedeutend erhöht worden wäre. Im Ganzen genommen war jedoch die Ausführung weit beſſer, präciſer, feuriger als gewöhnlich, und wirklich allen Beifalls würdig. —

Das dritte Geſellſchaftsconcert brachte als Hauptvorwurf die geraume Zeit nicht mehr gehörte 9. Symphonie von Beethoven. Hierauf concentrirte ſich, wie leicht begreiflich, das ganze Intereſſe der Zuhörerſchaft, daher auch ſowohl die ſchöne, und präcis ausgeführte Mendelsſohn'ſche Ouverture „Meeresſtille und glückliche Fahrt," ſo wie ein majeſtätiſch-kräftiger, ziemlich gut geſungener Chor aus Händel's Oratorium „Sam-

ſon" beinahe ſpurlos vorübergingen. Was die 9. Symphonie betrifft, ſo muß zu allererſt feſtgeſtellt werden, daß dieſelbe mit drei bis vier Proben nicht ſo einſtudirt werden könne, wie es erforderlich wäre, um eine vorzügliche Aufführung zu erzielen, und daß es im Allgemeinen immer eine mißliche, gefährliche Sache ſei, ein bedeutendes Werk zur Aufführung zu bringen, ohne Mittel und Zeit, es auf eine würdige Weiſe zu thun. Dieſes einmal angenommen, kann man wohl geſtehen, daß, mit Rückſicht auf obwaltende, erſchwerende Umſtände, erſtaunlich viel geleiſtet wurde. Die Aufführung war präcis genug, um einem Theil des Publicums den Genuß des großartigen Werkes nicht zu verleiden; eine genaue Kritik indeſſen muß tiefer eindringen. Vorerſt ſchien uns das Tempo im erſten und im zweiten Satze zu ſchnell genommen; jener, welcher als Allegro ma non troppo, un poco maestoso $^{3}/_{4}$ angezeigt iſt, trat nicht ſchwer, nicht majeſtätiſch genug hervor; doch entſchädigte dafür das Feuer und die ſtrenge Präciſion der Ausführung; das zu ſchnelle Tempo des Scherzo dagegen erweiſt ſich ſchon daraus, daß der unzählige Male wiederkehrende Grundgedanke  nicht deutlich genug heraustreten konnte: ein Molto vivace iſt eben kein Presto; übrigens wurde dieſer Satz wohl auch präcis im Tacte, doch ohne feine Schattirung gegeben. Recht gut, verhältnißmäßig am beſten, gelang das Adagio; hier war einige Zartheit und Nuancirung angebracht. In dieſem, wie im vorhergehenden Satze,

zeichnete ſich Herr Lewy durch Sicherheit und ſchönen Ton beſonders aus. Der vierte Satz, als der ſchwierigſte, bot wohl den meiſten Anhaltspunct zu verſchiedenen tadelnden Bemerkungen. So wäre z. B. in den von den Contrabäſſen ausgeführten Recitativen mehr Ton, mehr Breite des Vortrags wünſchenswerth geweſen; das Allegro assai vivace, alla marcia $^6/_8$ B dur hätte können, der Deutlichkeit wegen, etwas langſamer genommen werden. Die Ausführung der Soloparten war nicht beſonders zu loben: Frl. Tietjens und Hr. Erl zogen ſich, bis auf einige ſtellenweiſe eintretende Unſicherheit, ziemlich gut heraus; Hr. Hölzel überſtürzte ſich und brachte, bei allem Eifer, keine gute Wirkung hervor. Die Chöre hielten ſich auch gerade gut genug, um nicht ſtörend zu ſein, was bei der Schwierigkeit der Compoſition, und der kurzen Zeit, welche Hr. Stegmayer darauf verwenden konnte, allerdings Etwas iſt. Die Leitung des Ganzen verſah Hr. Helmesberger mit vieler Feſtigkeit und Ruhe. Er hatte das Werk, wenn wir über die erwähnten Meinungsverſchiedenheiten in Bezug auf die Tempi hinwegſehen, mit feinem Verſtändniß aufgefaßt, und mit nicht genug zu lobender Hingebung und Aufopferung eingeübt. Wenn das Reſultat nicht allen Wünſchen entſprach, ſo muß doch entſchieden erklärt werden, daß die Verantwortlichkeit dafür durchaus nicht dem artiſtiſchen Director zugeſchrieben werden kann. —

Für das vierte und letzte Geſellſchaftsconcert war Mendelsſohn's „Paulus" beſtimmt; allein die Direction des

Hofoperntheaters fand es für gut, die den Sängern bereits ertheilte Mitwirkungsbewilligung in den letzten Tagen vor der Aufführung zurückzunehmen, wahrscheinlich um zu beweisen, daß wenn man auch selbst nichts Tüchtiges leistet, man doch im Stande ist, die Bestrebungen Anderer zu vereiteln. Allerdings steht der Direction das Recht zu, die Mitwirkung der Mitglieder zu verweigern; allein wenn schon diese Verweigerung an sich, bei einem so löblichen künstlerischen Zwecke tact- und einsichtslos erscheint, so reicht vollends die Zurücknahme der bereits ertheilten Erlaubniß, über jenes Maß der Unhöflichkeit und Unbilligkeit, welches man ohnehin von der Direction des Hofoperntheaters zu erwarten gewohnt ist. Dieser Störung und Hemmung mag es wohl zum Theile zuzuschreiben sein, daß die Ausführung der als Ersatz gebotenen Nummern etwas Unsicheres, Ueberstürztes an sich hatte. Namentlich wurde die Mendelssohn'sche Symphonie in A-dur Nr. 4, ohne Schattirung, ohne festes Einhalten der angenommenen Tempi, unter vielerlei Schwankungen zu Ende gebracht. Auch Haydn's Sturmchor wurde äußerst matt und wirkungslos gesungen; besser ging die zu Anfang dieses Concertes gespielte Mozart'sche Symphonie in D-dur Nr. 1. Dieselbe wurde mit ziemlicher Präcision und Energie ausgeführt. Dirigent war wie gewöhnlich Hr. Helmesberger.

Wir haben nun die Sieben dießjährigen Concerte des Musikvereins einer raschen Beurtheilung unterzogen, und dürften nun, wenn uns die Erinnerung und das besonnene Urtheil

der Muſikkenner, an die wir appelliren, nicht widerſprechen, die Behauptung wiederholen, daß das ebenſo reichhaltige, als werthvolle Programm dieſer Concerte, ganz abgeſehen von der wegen Localitätsverhältniſſe unrichtig erſcheinenden Eintheilung, ſich nicht einer ſo durchaus abgerundeten, gelungenen Ausführung, als es wohl zu wünſchen geweſen wäre, erfreut hat. Dem Verſtändniß und dem Eifer der Dirigenten ſind wir gewiß nicht zu Nahe getreten, was uns in den Tempi vergriffen ſchien, wollen wir als bloße Meinungsverſchiedenheit erklären, allein manche ungenügende Ausführung der Soloparten müſſen wir als abermaliges Zeichen traurigen Sängermangels, an dem der Verein doch wohl nicht ſo ganz unſchuldig iſt, bezeichnen, wir müſſen wiederholt auf die Mattigkeit und Kraftloſigkeit der Chöre, wie auf das Unfertige, Unvollendete der Orcheſtererequirung hinweiſen. In Bezug auf letztere muß unaufhörlich darauf gedrungen werden, es möge derſelben größere Aufmerkſamkeit und Sorgfalt gewidmet werden; nur die feſte Ueberzeugung, daß die jetzigen Leiſtungen einem höheren Streben nicht genügen, ſodann vorſichtige, gründlich wirkende Anordnungen Behufs der Abhaltung einer größeren Anzahl exacter Proben, nur ſolche Maßregeln können es dem artiſtiſchen Leiter und dem Orcheſter möglich machen, wahrhaft Gelungenes, Vorzügliches zu leiſten, nur auf dieſe Art kann, wenigſtens in dieſer Sphäre, der

handwerksmäßigen Routine, dem trägen Schlendrian in der Ausführung unsterblicher Meisterwerke, Einhalt gethan werden. — —

Wir wissen nicht, sollen wir es dem Zufall, oder einer natürlichen Ideenfolge zuschreiben, allein das Wort Schlendrian führt uns ganz zwanglos zu den nunmehr beginnenden Betrachtungen über das Wirken des Conservatoriums, dessen Erhaltung einen der Hauptzwecke der Gesellschaft der Musikfreunde ausmacht. — Ein Conservatorium trägt in sich selbst den besten Prüfstein; eine Bildungsanstalt für alle Zweige einer Kunst muß ihre Nützlichkeit und practische Einrichtung durch Thatsachen, das heißt, ihren Beruf und ihre Fähigkeit zu bilden, durch thatsächliche Heranbildung einer, wenn auch noch so geringen Anzahl Schüler bethätigen; darum eben, weil wir die traurigen Folgen jahrelanger Nachlässigkeit und verderblicher Gewohnheitsfehler vor Augen hatten, konnten wir (II. Band, Seite 197) behaupten: „der Musikverein, in seiner früheren Gestaltung, habe seiner Aufgabe in keinem Sinne genügt;" und als die hiesige sogenannte „Musikzeitung" die Richtigkeit dieser Behauptung in Abrede stellen wollte, konnten wir fragen (III. Band, Seite 94), ob es unrichtig sei, „von dem Resultate der Gegenwart auf die Bestrebungen der Vergangenheit zu schließen? „Die in Verfall gerathene Oper," setzten wir hinzu, „die mittelmäßigen Concertproductionen, der gründlich betriebene Ruin „der Gesangskunst, die Verkehrtheit der meisten Tagskritiken, „die unvernünftigen Beifallsspenden, mit welchen jede Mittelmäßigkeit überhäuft wird, — dieß sind wahrscheinlich in der

„Meinung der Muſikzeitung lauter glänzende Beweiſe für die „praktiſchen Fähigkeiten, den Kunſteifer, die Unbefangenheit und „ſcharfe Urtheilskraft, die vollendete Kenntniß des übernomme„nen Berufs, die rege, thatkräftige Begeiſterung in der Erfüllung „desſelben, welche die hieſigen Directoren, Capellmeiſter, Sänger, „Muſiker, Lehrer, Kritiker und Dilettanten, ſeit jeher an den „Tag gelegt haben.“ Wir erlaubten uns auch, der Muſikzeitung und Allen, die es mit ihr vergeſſen hatten, in Erinnerung zu bringen, daß die meiſten Schüler des hieſigen Conſervatoriums „den Ruhm der Wiener Schule kaum anders„wo zu verkünden im Stande waren, als unter den Opernfreun„den und Dilettanten von Linz, Brünn, Temesvar und Ka„ſchau, während andere in dem Joſephſtädter, Leopoldſtädter„und Waſſerglacis-Orcheſter ihr kümmerliches Fortkommen fan„den; daß die Geſangslehrer durch die Unkenntniß ihres Be„rufes, die übrigen Profeſſoren aber hauptſächlich durch die „mangelhafte Organiſation des Lehrſyſtems, jährlich eine An„zahl friſcher Stimmen und hoffnungsvoller Talente zu Grunde „richteten u. ſ. w.“ Ueber die vergeblichen Bemühungen dieſer Periode iſt nun weiter nichts mehr zu ſagen. Allein die gegenwärtigen Leiter der Geſellſchaft und des damit verbundenen Conſervatoriums dürften ſich vielleicht gegen eine Verwechslung der damaligen Beſtrebungen mit den jetzigen verwahren wollen: Die Geſellſchaft habe ſeitdem „durch die Abfaſſung „neuer, den geänderten Zeitverhältniſſen entſprechender Statu„ten eine neue Organiſation erhalten,“ das Conſervatorium

ſei mit „zeitgemäßen Verbeſſerungen“ wieder eröffnet worden, überdieß ſei es, in Rückſicht auf den Zeitpunct dieſer Wiedereröffnung (1851), noch zu früh, über den Werth und die Reſultate gegenwärtiger erſt ſo kurze Zeit in Gang gebrachter Maßregeln ein giltiges Urtheil abzugeben. Darauf müſſen wir jedoch antworten, daß die völlige Erfolgloſigkeit alles deſſen, was im frühern Conſervatorium unternommen worden war, dahin wirken dürfte, das Publicum und die Kritik allen neuen Verſuchen dieſer Art gegenüber, wachſamer und ſtrenger zu machen. Auch muß bemerkt werden, daß die Lehrcurſe im jetzigen Conſervatorium größtentheils von denſelben Herrn Profeſſoren, welche in früherer Zeit fungirten, geleitet werden, daß dieſe Lehrcurſe ſich an die früheren wie eine Fortſetzung angeſchloſſen zu haben ſcheinen, daß die alljährlich ſtattfindenden Prüfungen auch jetzt bereits eine Beurtheilung anregen, und endlich, daß die neuen Statuten und hauptſächlich die zur Organiſation und Geſchäftsleitung des Conſervatoriums im Jahre 1852 erlaſſene „Inſtruction,“ kaum geeignet ſein dürfte, für das zukünftige Gedeihen des Inſtitutes viel Vertrauen zu erwecken. In wie fern dieſe Inſtruction von den in früherer Zeit in Kraft ſtehenden Regeln abweicht, wiſſen wir nicht; ob aber beſagte Inſtruction, welche „die Direction,“ wie der Jahresbericht uns erzählt, „in wiederholten Berathungen zu Stande gebracht hat“ wirklich, wie eben da verſichert wird, „auf die reichhaltigſten Erfah„rungen gebaut“ worden ſei, dürfte wohl bezweifelt werden.

§. 1 dieſer Inſtruction bezeichnet als den Zweck des Conſervatoriums „muſikaliſchen Talenten durch ſyſtematiſchen Un„terricht und bewährte Lehrmethode, ſo wie durch Uebung im „Geſange, Orcheſter- und Quartettſpiele die geeigneten Mittel „zur höheren Entwicklung und Vervollkommnung zu verſchaf„fen, damit wahre Künſtlerſchaft, ſo weit ſie durch tüch„tige theoretiſche ſo wie praktiſche Unterweiſung in allen Zwei„gen der Muſik gefördert werden kann, erzielt werde.“ Was wir aber mancher, ſowohl in dieſer Inſtruction, als in den Jahresberichten ausgeſprochenen Anſicht entnehmen, was wir von der innern Organiſation des Conſervatoriums, ſo weit dieß dem Uneingeweihten möglich iſt, abmerken, was uns die erlangten Reſultate zeigen, bringt uns die Befürchtung auf, daß es ſich mit der Erzielung einer „wahren Künſtlerſchaft“ nicht ganz ſo verhält, wie uns dieſe Einleitung der Inſtruction verſichern möchte. Dieß beweiſt uns ſchon der §. 2, welcher den Unterricht in zwei Abtheilungen theilt; „in der erſten (a) beabſichtigt man „die Entwicklung der Technik, in der zweiten (b) die künſtleri„ſche Ausbildung.“ Dieſe letztere wird aber (§. 14) nur einer ſehr geringen Anzahl Schülern (höchſtens 4 weiblichen, 4 männlichen Geſangseleven, 4 Violiniſten, 2 Violoncelliſten und 4 Pianiſten) bedingungsweiſe, gegen Entrichtung eines höheren Schulgeldes (§. 15) ertheilt. Um in dieſe zweite Abtheilung zu gelangen und die beſagte „künſtleriſche Ausbildung“ zu genießen, müſſen die Schüler den ſechsjährigen Curs der erſten Abtheilung durchgemacht haben, oder entſprechende Vorkenntniſſe

beſitzen; doch werden dieſelben offenbar als ſeltene Ausnahmen betrachtet, und für die Geſammtzahl der eigentlichen, gewöhnlichen Schüler des Conſervatoriums beſteht der Unterricht für Geſang, Violine und die andern bedeutenderen Inſtrumente in dem erwähnten ſechsjährigen Lehrcurs. In dieſem würde, nach dem citirten §. 2, blos die „Entwicklung der Technik" beabſichtigt; iſt dieß auch nicht wörtlich ſo zu nehmen, wie es beſagter §. höchſt unpaſſend ausdrückt, ſo kann man doch überzeugt ſein, die hier mit der Technik nothwendig verbundene künſtleriſche Ausbildung ſei äußerſt beſchränkter Art. Sechs Jahre ſind zwar eine lange Friſt — und ein guter Lehrer würde bereits erwachſene und mit Vorkenntniſſen, wie man ſie in einigen Monaten erlangt, verſehene Schüler in der Hälfte dieſes Zeitraumes ausbilden. Allein unſer Conſervatorium verfolgt ganz andere Zwecke; es nimmt z. B. zur Geſangsſchule (auf dieſen Zweig muß ſich unſere Aufmerkſamkeit ganz beſonders hinwenden) eine bedeutende Anzahl (bis 40) Knaben und Mädchen als Schüler an, und das Aufnahmsalter iſt für jene auf 8 bis 11, für dieſe auf 12 bis 16 Jahre feſtgeſtellt. Schon dieſer frühzeitige Unterricht (für Knaben vor der Mutirung, für Mädchen in ſo zartem Alter) deutet darauf hin, daß hier während eines Zeitraumes von ſechs Jahren größtentheils nur elementariſche Kenntniſſe erlangt werden; es wird ſogar ausdrücklich geſagt, daß „jene Schüler, welche ſich durch Stimme und „Talent dazu eignen, auch im Vortrag von Soloſtücken unterrichtet werden;" die Mehrzahl jedoch gelangt nicht zu dieſer

Vergünſtigung. Nach der Mutirung können die männlichen Schüler in die Geſangsſchule für Männer eintreten, in welcher, allem Anſcheine nach, ebenfalls nur der Chorgeſang betrieben wird. Von den weiblichen Mitgliedern der Geſangsſchule müſſen ſich „alle nur mit mittelmäßigen Anlagen begabten," wie ſich die Inſtruction ausdrückt, mit dem ſechsjährigen Elementarunterricht begnügen, während „jene, welche beſondere Talente „beweiſen und vorzügliche Fortſchritte gemacht haben, im fünften Jahre ihres Lehrcurſes in die dritte Claſſe übertreten, wo „ſie im Vortrage von Soloſtücken unterrichtet werden." Auf ähnliche Weiſe verhält es ſich mit der Violinſchule, und bei mehreren anderen Inſtrumenten „bleibt es den Profeſſoren überlaſſen, ausgezeichnete Schüler im Vortrage von Soloſtücken „zu unterrichten, in ſo ferne der Unterricht der Uebrigen nicht „darunter leidet." Sonach bleibt der Unterricht, welcher im Conſervatorium ertheilt wird, in äußerſt beſcheidenen Grenzen eingeſchloſſen. Es wird zwar dem Publicum nicht mitgetheilt, worin eigentlich der erwähnte ſechsjährige Unterricht beſteht, und wir finden in der ganzen Inſtruction keine andere Andeutung darüber, als die alleinſtehende Bemerkung (§. 12): „Gut geleitete Scalaübungen ſind der Grund ſowohl der Geſang- als Inſtrumental-Unterrichtsmethode;" — es kann jedoch nach dem Geſagten als ſicher angenommen werden, daß die Schüler des Conſervatoriums hauptſächlich, beinahe ausſchließlich, mit Elementarkenntniſſen ihres Faches, und theilweiſe mit allgemeinen muſikaliſchen Kenntniſſen bedacht werden:

das Erlernen von Soloſtücken bleibt eine der ungewöhnlichſten Zugaben dieſes Unterrichts, eine jener Auszeichnungen, welche nur Wenige im Leben zu erreichen ſo glücklich ſind, während vollends die zweite Abtheilung, in welcher die künſtleriſche Ausbildung ertheilt wird, dem Schüler als ein fernes unerreichbares, gelobtes Land, im Dunkel der Zukunft eingehüllt, vorſchwebt. —

Ernſtlich und aufrichtig geſprochen: iſt dieß der Weg „muſikaliſchen Talenten die geeigneten Mittel zur hö„hern Entwicklung und Vervollkommnung zu verſchaffen, „damit wahre Künſtlerſchaft erzielt werde“?! Und wenn es dem Conſervatorium, wie es im Jahresbericht angedeutet iſt, an den nöthigen Subſidien fehlt, um mehr und Beſſeres zu leiſten, iſt denn das bis jetzt Geleiſtete eine Anbahnung zu etwas Gutem? Iſt es nicht ſchade um die Zeit, um die Mühe, um das Geld, welche darauf verwendet werden, um ſchließlich die Orcheſter- und Chorperſonale der Monarchie mit einer Anzahl mittelmäßiger Muſiker zu bereichern? — Hier, wie in manchen andern Fällen, und an manchen andern Orten, handelt es ſich gar nicht mehr das beſtehende Syſtem, nach Maßgabe der zufließenden Geldbeiträge, zu vervollkommnen, zu erweitern, auszudehnen, ſondern dasſelbe von Grund aus zu reformiren, und auf eine natürlichere, dauerhaftere Grundlage wiederherzuſtellen. Der wichtigſte Zweig des Unterrichtes iſt unbedingt der Geſang; — wie aber wird dieſer im Conſervatorium gepflegt! Wir haben bereits vor einem

Jahre (II. Band, Seite 204) die Aufmerkſamkeit der Direction auf dieſen Theil ihrer Aufgabe hinzulenken geſucht, wir haben es offen ausgeſprochen, daß „der Unterricht im Solo„geſang ſich als entſchieden ungenügend erwieſen habe“ und wir können dieſen Ausſpruch nunmehr noch durch die unabweisliche Bemerkung, daß auch ſeitdem kein Verſuch der Beſſerung gemacht worden ſei, bekräftigen. Weder die Verſicherungen des Jahresberichtes noch die Reſultate der Productionen bei Gelegenheit der Prüfungen und der „feierlichen“ Preisvertheilung (welche, nebenbei geſagt, durch die Anordnung des Ganzen, wie durch die Rede des Herrn Präſes-Stellvertreters das unverkennbare Ausſehen einer kleinen Dorfſchul-Feierlichkeit erhielt) und am allerwenigſten die beſprochenen Chorproductionen in den öffentlichen Concerten, haben es vermocht, unſere Wahrnehmung als irrig, oder auch nur übertrieben herauszuſtellen. Möchten ſich doch die Leiter des Conſervatoriums überzeugen, daß mit dem gegenwärtigen Lehrſyſtem, mit dem maſſenhaften, oberflächlichen Unterricht, durchaus nichts Nützliches erzielt werden könne. Die Schüler gewinnen dadurch, im beſten Falle, blos allgemeine muſikaliſche Kenntniſſe, welche als Zugabe unerläßlich, ohne die Erlangung der Hauptſache aber unnütz und zwecklos bleiben. Dieſe Hauptſache beſteht aber ſonderbarerweiſe für den Geſang, in der Ausbildung des Geſanginſtrumentes (der Stimme) und des Geſangvermögens (des Vortrags). Daran denken die in ihrer langjährigen Rou-

tine verſunkenen Herrn nicht, „ſie bilden Muſiker *), wo ſie — „Sänger bilden ſollten; ſie betrachten als Zweck, was nur „Mittel ſein kann; ſie lehren viele ſchöne, nützlich-, ja un- „erläßliche Dinge, vergeſſen aber dem Schüler die Mittel an „die Hand zu geben, auf den Standpunct ihn zu erheben, wo „er von allem, was er weiß, den richtigen Gebrauch „machen kann. — ..... — Sind die Zöglinge dieſer In- „ſtute tactfeſt, können ſie ihren Chor nach den Noten — „nicht ſingen, ſondern am öfterſten ſchreien — ſo hält ſie der „Meiſter für tüchtige Sänger. — ..... — Auf wirk- „liche Bildung ihrer Organe iſt nicht Rückſicht genommen, „an Verbeſſerung derſelben kann ferner nicht mehr gedacht wer- „den, ihre Stimme iſt durch das Straßenſingen vor der Zeit „zu Grunde gerichtet, ſie haben keine Ahnung von eigentlicher „Geſangbildung, geben ein lebendiges Beiſpiel, wie man nicht „ſingen ſoll, verbreiten nun ihre fehlerhafte Singmanier in „Stadt und Land, und verkrüppeln die ihnen zur Bildung an- „vertrauten Organe, welche bei einer einfach guten und na- „türlichen Anweiſung Kunſtwürdiges geleiſtet haben würden." Die Geſangskunſt verfällt, der ſchöne Vortrag verliert ſich, die Stimmbildung wird vernachläßigt, der rechte Anſatz wird ver- mißt, alle Kunſtfreunde, alle Kritiker, alle Componiſten, ſelbſt die Sänger (von denen jeder ſich für eine Ausnahme hält) werden mit uns einſtimmen, wenn wir gut ausgebildete Stim-

*) Aus Dr. G. Schilling's „Univerſal-Lexicon der Tonkunſt."

men und ſchönen Vortrag vermiſſen. Ja es bedarf gar keiner Aufforderung um Allen dieſes ſchmerzliche Geſtändniß zu entlocken: ſie regen ſich von ſelbſt. In allen Städten Deutſchlands — Wien nicht ausgenommen — wird über den Verfall der Geſangskunſt geſchrieben, Mittel zur Abhilfe werden geſucht, Vorſchläge werden gemacht, Verſuche werden angeſtellt, Schulen werden gegründet, Reformen werden angeprieſen — nur der Wiener Muſikverein regt ſich nicht, nur der Geſangsunterricht der Herrn Profeſſoren am Wiener Conſervatorium bleibt immer auf einem Flecke ſtehen. Wenn die Hrn. Pichler und Weiß und Frl. Fröhlich dadurch andeuten wollen, daß ſie das einzig wahre Princip, die gute alte Zeit der edlen Geſangskunſt vertreten, dann müßten ſie es auch thatſächlich, nämlich: durch Heranbildung guter Sänger und Sängerinnen bewieſen haben. Wo ſind aber dieſe Schüler? — Stimmen und Talente fehlen zu keiner Zeit; dieſer oft wiederholte Satz bleibt ewig wahr. Aus der beträchtlichen Anzahl Schüler, welche jährlich im Wiener Conſervatorium aufgenommen werden, wie aus den Reihen der Privatſchüler obiger Herrn Profeſſoren, gehen nicht einmal mittelgute, geſchweige denn ausgezeichnete Sänger und Sängerinnen hervor. Was in der Welt kann beſſer für oder gegen das Verſtändniß des Lehrers ſprechen, wenn nicht das Vorhandenſein oder der Abgang von tüchtigen Schülern? Zeigen uns nicht alle jene, die wir zu hören bekommen, daß beide Hauptaufgaben des guten Geſangslehrers, nämlich die materielle, tech-

niſche Ausbildung der Stimme, und die äſthetiſche Ausbildung des geſchmackvollen, edlen Vortrages in gleichem Maße vernachläßigt werden? Sollen wie es bei ſo bewandten Umſtänden nicht ſo unvorſorglich als komiſch finden, wenn man ſelbſtgefällig von einer „auf die reichhaltigſte Erfahrung gebauten Inſtruction" ſpricht, welche „die Direction in wie„derholten Berathungen zu Stande gebracht hat!" — Und dieſe „Inſtruction" enthält blos eine Art Hausordnung für das Conſervatorium, die Regelung einiger adminiſtrativer Fälle, die Beſtimmungen über die Anzahl der aufzunehmenden Schüler und den Betrag des Schulgeldes, ferner in künſtleriſcher Beziehung nebſt einigen einleitenden Redensarten, nichts als den

§. 13. „Die Profeſſoren werden eingeladen, Lehrbücher für „die von ihnen vorgetragenen Fächer zu verfaſſen, widrigenfalls „werden nur die bewährteſten Lehrbücher zum Unterrichte an„genommen. Auf jeden Fall haben die Schüler ſich die nöthi„gen Bücher aus eigenen Mitteln anzuſchaffen," und die bereits erwähnte tiefſinnige Sentenz:

„Gut geleitete Scala-Uebungen ſind der Grund ſowohl „der Geſang- als Inſtrumental-Unterrichtsmethode."

Mögen die Leiter des Vereins überzeugt ſein, daß es uns nicht um eitlen Scherz zu thun iſt. Wir haben nicht vergeſſen, welche bedeutende künſtleriſche Intereſſen hier auf dem Spiele ſtehen; mögen alle, deren Händen die Wahrung dieſer Intereſſen anvertraut iſt, ebenſo warm und ernſt daran

denken, als wir; mögen aber auch alle ihren Eifer und ihre an ſich ſchon ſo anerkennenswerthe Thätigkeit auch auf die richtige Weiſe anzuwenden verſtehen. Wir verlangen von der Direction des Vereins keine Entfaltung von Maßregeln, welche mit den Einnahmen der Geſellſchaft in ungleichem Verhältniſſe ſtehen würden, ſondern unſere Wünſche gehen nur dahin, daß man ſowohl in der Veranſtaltung der periodiſchen Concerte, als in der Erhaltung des Conſervatoriums praktiſcher zu Werke gehen möchte. Vorerſt ſollte man ſich das Vorhandenſein der bedeutendſten Mängeln ſowohl in den Concertaufführungen, als im beſtehenden Lehrſyſtem nicht länger verbergen, ſondern auf gründliche Abhilfe denken: keine halben Maßregeln, keine Palliativmittel, ſondern wirkliche, vollſtändige Reorganiſation, durchgreifende Reform.

Ungefähr dieſelben Forderungen ſtellten wir, und ſtellen wir noch an das hieſige Operntheater; allein der Muſikverein iſt in mancher Hinſicht beſſer daran und mehr im Stande, dieſe gerechten Forderungen zu erfüllen, als beſagte Bühne. Dieſe hat zwar ihre 200,000 fl., ihr Abonnement, ihre täglichen Einnahmen; der in pecuniärer Hinſicht nicht ſo glänzend daſtehende Muſikverein hat dagegen an ſeinem artiſtiſchen Director, an mehreren Directoren und Profeſſoren Capacitäten, welche uns ganz geeignet erſcheinen, ein ſolches Inſtitut auf eine höhere Stufe zu erheben. Wir wenigſtens halten noch feſt an dieſer guten Meinung, trotz manchen Fehlern, die begangen worden ſind, und ſprechen die Erwartung aus, daß

künftige energiſche Maßregeln dieſe gute Meinung rechtfertigen, und den lebhaften Antheil des Publicums dem für die Muſikzuſtände der Reſidenz ſo überaus wichtigen Inſtitute in vermehrtem Maße und dauernd erhalten werden.

Quartett-Productionen.

In der verfloſſenen Saiſon ſind dieſe beliebten Productionen in ſo bedeutend größerer Anzahl, als je früher veranſtaltet worden, daß zuletzt, wie bekanntlich, jede der drei verſchiedenen Unternehmungen (Helmesberger, Müller und Vieuxtemps) trotz der wirklich hervorragenden Verdienſtlichkeit der Leiſtungen, etwas von dem zahlreichen Zuſpruch und der thatſächlichen Unterſtützung des Publicums einbüßen mußte. Der Kreis von Muſikkennern und Liebhabern, welcher den Kern eines Quartett-Auditoriums bildet, iſt in Wien bei weitem nicht zahlreich genug, um einer Reihe von 21 Kammermuſik-Productionen einen in jeder Hinſicht ſicheren, auf immer gleicher Höhe erhaltenen Erfolg verbürgen zu können. Trotzdem dürfte die dießjährige, beinahe zu große Ausdehnung der Quartettproductionen neben allen damit verbundenen Nachtheilen auch wohl anderſeits nicht nur eine kleine Anzahl für ſolche Muſik eingenommener Zuhörer wirklich erfreut, ſondern in mancher Richtung hin den wohlthätigſten Einfluß ausgeübt haben. Wir meinen nämlich, es könne die unſerm heimiſchen Quartette plötzlich entgegengeſtellte doppelte

Concurrenz auf die Stellung desſelben zum Publicum, und umgekehrt, nur äußerſt vortheilhaft eingewirkt haben. Herr Helmesberger und ſeine drei Collegen hatten mehrere Jahre hindurch das Feld allein behauptet, und das Publicum, welches öffentliche Concerte in dieſem Fache theils lang entbehrt, theils, was die jüngere Generation betrifft, kaum gekannt hatte, war dieſen, mit dem Reiz der Neuheit und beinahe der Mode geſchmückten Leiſtungen mit jenem unbefangenen Wohlwollen, welches mehr genießt als prüft, entgegengekommen. Von Seiten des Publicums war dieß am Ende kaum anders zu erwarten, allein auch die Kritik, nämlich die wenigen öffentlichen Berichte, denen man dieſen Namen geben kann, folgten dieſem Beiſpiele; die Helmesberger'ſchen Quartette waren ein Modeartikel geworden, die Acten darüber waren geſchloſſen, bevor noch eine Erörterung ſtattgefunden hatte, ſie wurden mit Lob und Beifall überſchüttet, jede Nummer applaudirt, viele zur Wiederholung verlangt, jede Leiſtung, als ob es ſich von ſelbſt verſtünde, unbedingt gutgeheißen. Wir können nicht ohne Befriedigung daran erinnern, daß wir (2. Band) im Gegenſatze zur geſammten Wienerkritik, die Leiſtungen unſerer geſchätzten Quartettiſten einer ernſthafteren Erörterung werth fanden, worin wir die lobenswerthen Eigenſchaften dieſer Herren gebührlich hervorhoben, dabei aber ſo frei waren, das, was wir nach unſerem unmaßgeblichen Dafürhalten als Fehler anſahen, als ſolche zu bezeichnen. Erſt nachdem wir dieß gethan, und nachdem Gelegenheit geworden war,

verschiedentliche Vergleiche anzustellen, folgten mehrere Blätter unserm Beispiele, und wiederholten unsere Aeußerungen mit einer ganz besondern Lebhaftigkeit. Die dreifachen Quartettproductionen dieser Saison haben überdieß eine bedeutende Anzahl, mitunter sehr gründlicher und selbstständig gehaltener Beurtheilungen hervorgerufen. Die Besprechung der einzelnen Leistungen dieser Gattung ist also bereits ziemlich erschöpft, und wir haben in dieser Beziehung nur wenig individuelle Ansichten hinzuzufügen.

Die Quartettproductionen der Herren Helmesberger, Durst, Heißler und Schlesinger umfaßten einen doppelten Cyclus von 6 und wieder 6 Productionen, in welchen zur Aufführung kamen:

Von Bach eine Sonate in A-dur;

" Haydn die Quartette in D-dur, G-moll, A-dur, F-dur und C-dur;

" Mozart die Quartette in B-dur $^3/_4$, in B-dur $^6/_8$, die Quintette in D-dur und in C-dur;

" Beethoven die Quartette in G-dur, in Es-dur (Op. 127), in Es-dur (op. 74), in Cis-moll (op. 131), in B-dur (op. 18), das Quintett in Es-dur, die Sonate in D-dur (op. 102), die Trios in B-dur (op. 11) und in D-dur;

" Schubert ein Trio in Es-dur;

" Hummel ein Quintett in Es-dur;

Von Mendelssohn die Quartette in D-dur, in A-dur, das Quintett in A-dur, die Sonate in D-dur, die Trios in D-moll und in C-moll;

„ Spohr ein Quartett in E-moll (op. 45), ein Pianoforte-Quintett und ein Nonett in F-dur;

„ Schumann ein Pianoforte-Quartett;

„ Veit ein Quartett (in Es-dur);

„ Gade ein Octett;

„ Volkmann ein Quartett;

„ L. Wolf ein Trio;

„ Aßmayr ein Quartett.

Die Quartettveranstalter wurden hiebei unterstützt durch die Mitwirkung der Clavierspieler: Herren Fischhof, Dachs, Pirkhert, Proßnitz und Derffel; sodann der Herren Zach (zweite Viola), Slama (Contrabaß), Stransky (zweites Cello), Bauer und Lewitschnig (dritte und vierte Violine), Ziehrer (Flöte), Petschacher (Oboe), Klein (Clarinett), Lewy (Horn), und Wittmann (Fagott).

Die Vorführung von neuen Compositionen können wir, trotz vielfacher Einsprache mancher Concertbesucher, nur billigen, weil das Verständniß der Spieler und die Urtheilskraft der Hörer dadurch neu angeregt wird, hauptsächlich aber, weil auswärtige Componisten in Wien eingeführt, einheimische aber zu ernsterem Streben aufgefordert werden. Die karge

Ausbeute, welche ſich dießmal dabei herausſtellte, gibt nicht das Recht, die Befolgung dieſes Principes aufzugeben; dennoch kann das Geſtändniß, daß die Novitäten beinahe ſämmtlich mißglückten, nicht umgangen werden. Eine erfreuliche Ausnahme machte ein Quartett von Volkmann, welches mit entſchiedenem Beifall aufgenommen wurde; ein Erfolg, welcher zum Theil dem hübſchen, recht ſanglich gehaltenen, dabei aber fleißig gearbeiteten Werke ſelbſt, zum Theil aber auch dem gelungenen Spiele der Quartettiſten, in welchem namentlich der zarte, richtige Ausdruck des Herrn Helmesberger ſich bemerkbar machte, zuzuſchreiben iſt. Der theilweiſe Beifall, welcher dem Trio von L. Wolf zuerkannt wurde, läßt ſich durch den Werth der brillanten, aber ſonſt wenig hervorragenden Compoſition kaum rechtfertigen. Ein Octett von Gade wurde einſtimmig als höchſt unbedeutend zurückgewieſen, und ein unerwarteter Verſuch mit einem völlig inhaltsloſen Quartette des Hrn. Hofcapellmeiſters Aßmayer ging vor halbleerem Saale unter gefälligem Beifall der Einen, und ironiſchem Lächeln oder Oppoſition der Andern vor ſich. Ein Clavierquartett von Schumann erregte vielfaches Intereſſe, aber bei den meiſten Zuhörern durchaus keine Befriedigung; es wurde in dem äußerſt fleißig, ja beinahe mit zu ſichtlicher Mühe gearbeitetem Werke die Friſche und Leichtigkeit der Erfindung vermißt, und wir können nicht umhin, dieſe Bemerkung für gegründet anzuſehen. Es ſollte uns freuen, wenn die Vorführung anderer Werke desſelben Componiſten

uns eine beſſere Meinung über das Talent desſelben beibringen könnte. Geſpielt wurde das Quartett von allen Mitwirkenden mit vielem Feuer; mit aller Auszeichnung iſt vorzüglich Hr. Helmesberger zu nennen, während Hr. Dachs in der mit ſichtbarem Eifer unternommenen Durchführung des wenig lohnenden Clavierpartes die nöthige materielle Ausdauer vermiſſen ließ. — Dieſen Novitäten ſchloß ſich die Wiederholung eines bereits vor einigen Jahren zur Aufführung gekommenen, in gefälligem Style gehaltenen, ſehr brillant geſpielten Quartetts von Veit an. — Ernſteres Intereſſe erregte das S. Bach'ſche Pianoforte-Trio, und vielfache Theilnahme die Aufführung einiger Werke aus Beethoven's letzter Periode. Von dieſen iſt beſonders die präciſe, namentlich im Adagio ganz vorzügliche Ausführung des Es-dur-Quartetts (Op. 127) hervorzuheben, während die andern beiden ſchwierigen Werke nicht ſo gut gelangen. In der Sonate Op. 102 wurde der Mangel an Klarheit, welcher ohnehin die Wirkung dieſer ſpätern Beethoven'ſchen Werke allzu ſehr beeinträchtigt, durch den häufigen, unrichtigen Gebrauch des Pedals von Seite des Hrn. Pirkhert noch bedeutend vergrößert. Ueberhaupt war das Spiel dieſes Pianiſten ſchwung- und ausdruckslos, und im überdieß zu ſchnell geſpielten Adagio von einer Härte des Anſchlages, welche wir um ſo ſtrenger rügen müſſen, weil ſie förmlich zur Gewohnheit der meiſten unſerer Pianiſten zu werden beginnt. Hr. Schleſinger ſpielte die getragenen Stellen gut; im Uebrigen vermißten wir wie im-

mer den ſchönen Ton. Das Cis-moll-Quartett (op. 131) konnte uns, wie es dießmal vorgeführt wurde, nicht befriedigen; aus der geringen Wirkung des Ganzen auf ein ſo bereitwilliges, hingebendes Publicum, aus dem komiſchen Eindruck, den manche vom Componiſten feurig-leidenſchaftlich gezeichnete Stellen hervorbrachten, konnten die Künſtler erſehen, daß ſie dieſes Werk nicht ſo recht im Geiſte des Tondichters aufgefaßt hatten, wie manches andere; die techniſche Ausführung war kaum beſſer; es mangelte hin und wieder an der gewohnten Präciſion; es wurde viel, aber nicht immer ganz richtig nuancirt, manches viel zu grell gegeben u. dgl. m. Die kaum überſtandene Unpäßlichkeit eines Mitgliedes und das dadurch entſtandene Verſchieben der Production mag wohl dazu beigetragen haben. — Von den übrigen zur Aufführung gebrachten Werken müſſen wir ſowohl das Beethoven'ſche Harfenquartett, als die Mendelsſohn'ſche Clavier- und Violoncell-Sonate (in D-dur) als ganz verfehlt bezeichnen. In erſterem machte das gewaltſame, aber erfolgloſe Streben nach ſtarkem Ton, welches in einem hieſigen Blatte mit einem techniſchen Ausdrucke ganz richtig bezeichnet wurde, den widerlichſten Eindruck. Die herrliche Mendelsſohn'ſche Sonate war von den Herren Dachs und Schleſinger in jeder Hinſicht vergriffen worden: der erſte und der letzte Satz wurden ſo übertrieben ſchnell genommen, daß die techniſchen Schwierigkeiten unmöglich überwältigt, die nöthige Kraft nur mühſam bewahrt werden konnte; das Scherzo hätte noch cor-

recter und feiner, das Adagio weihevoller und edler gegeben werden können; den Charakter des ganzen Stückes hatten die Herren offenbar irrig aufgefaßt und z. B. alle leidenschaftlich-heroischen Stellen leichthin und tänzelnd genommen, wodurch jede glückliche Wirkung zernichtet blieb. Als Gegensatz zu diesen Mißgriffen nennen wir, als durch vorzügliches Zusammenspiel hervorragend: das Quartett von Haydn (in D-dur) mit ausgezeichnetem Vortrage des Adagio's durch Hrn. Helmesberger; — jenes von Beethoven (in G-dur) — von Mozart (in D-dur) — von Haydn (in G-moll); — das Nonett von Spohr mit vorzüglicher Mitwirkung der Harmonie, und endlich das Trio von Beethoven (in D-dur), in welchem namentlich Hr. Derffel durch die begeisterte und verständige Erfassung seiner Aufgabe, rühmlichst hervortrat; die Fortschritte, welche er in technischer Hinsicht gemacht hat, können ihm, besonders wenn er auch künftig der Correctheit seines Spieles die nöthige Aufmerksamkeit zuwendet, zur weitern Entfaltung seiner Auffassungsgabe behilflich sein. —

Die vorbenannten, und noch manche andere Leistungen der Herren Quartettisten geben Zeugniß von dem Eifer und der Aufmerksamkeit, mit welcher die Herren die Werke einüben. Im Spiele des Hrn. Helmesberger waren heuer erfreuliche Fortschritte bemerkbar, namentlich im Vortrage Mozart'scher und Haydn'scher Werke. Er hat an Ruhe und Einheit der Auffassung, so wie an Reinheit und Correctheit der Ausführung merklich gewonnen. Auch Hr. Schlesinger scheint, durch

den Gebrauch eines andern Instrumentes, etwas an Kraft gewonnen zu haben; allein das ist nicht hinreichend, der Hauptfehler des Hrn. Schlesinger bleibt seine gezwungene, steife, kurze Bogenführung; bei dem besten Instrumente hängt doch die Hervorbringung eines schönen, klangvoll-starken Tones größtentheils von dem Spieler ab. Dieser Mangel an Ton ist übrigens das bedeutendste Gebrechen des Helmesberger'schen Quartettes: in diesen Fehler theilen sich die vier Herren ziemlich gleichmäßig, nur daß es bei den zwei Hauptstimmen (erste Violine und Violoncell) deutlicher hervortritt. Einen weit ärgeren Fehler begehen diese Künstler, wenn sie ihre nun einmal vorhandene und immer schwer, aber keinesfalls auf diese Art zu vermeidende Tonlosigkeit durch das bereits gerügte, häßliche, grelle Auftragen verbessern wollen. Dadurch zeigen sie erst recht, daß sie nur einen kleinen Ton haben, und verderben sich durch eigene Schuld, sehr oft, den günstigen Eindruck, den ihr in vieler Hinsicht treffliches Spiel hervorzubringen sehr geeignet ist. —

Die Productionen der vier Gebrüder Müller (aus Braunschweig) bestanden aus einem höchst anziehenden Quartettcyclus, in welchem sechs Quartette von Haydn, drei von Mozart, sechs von Beethoven, eines von Schubert (zwei Mal) und eines von Onslow, — zur Aufführung kamen. —

Die Gebrüder Müller waren, seit etwa zwanzig Jahren, nicht mehr in Wien gewesen. Ein Theil des Publicums

wollte ihre jetzigen Leistungen nach den angenehmen Erinnerungen, welche sie damals zurückgelassen hatten, beurtheilen, während die jüngere Generation zwischen diesen Leistungen und jenen unserer heimischen Quartettisten die üblichen Vergleiche zu machen strebte. Wie diese Vergleiche schnell fertig waren und auf welche Art man sie zu Stande brachte, das wissen die Leser der Musikreferate hiesiger Blätter zur Genüge. Diese vielen Erörterungen führten unvermeidlich zu der Aeußerung: die Gebrüder Müller hätten sich vorzugsweise durch ihr treffliches Zusammenspiel ausgezeichnet, Hr. Helmesberger aber und seine Collegen durch die gefühlvolle, anmuthige Nuancirung ihres Spieles; der Vortrag der Ersteren sei nüchtern und besonnen, aber auch vollkommen richtig und correct, die Auffassung der Letzteren hingegen schwungvoll und lebendig, aber auch ungebundener, unabhängiger. Wir gestehen, daß wir dieser Ansicht nur sehr bedingt beipflichten können. Das Müller'sche Quartett scheint uns hauptsächlich wegen der Vereinigung von vier Brüdern zu einer gemeinschaftlichen Kunstleistung, und durch die langjährige Dauer dieses Unternehmens merkwürdig; das vielbelobte präcise Zusammenspiel und die tadellose Reinheit, mit welcher die schwierigsten Passagen ausgeführt werden, erkennen wir ohne Rückhalt an; diese Eigenschaften genügen wohl, um ein sehr achtungswerthes, tüchtiges, keineswegs aber um ein ausgezeichnetes Quartett herzustellen. Zu letzterem fehlt noch gar manches, z. B. die nothwendige Ueberlegenheit des

Primgeigers über ſeine Collegen, das lebendige Auffaſſen und Wiedergeben des eigenthümlichen Charakters des vorzutragenden Werkes, oder der einzelnen Theile desſelben, und namentlich der Ausdruck des Weich-Sentimentalen und des Naiv-Graziöſen. Allein was wir in dem Müller'ſchen Quartett beſonders zu tadeln finden, iſt, daß bei allem Abgang gemüthlicher Färbung, anmuthiger Schattirung, bei aller — ſelbſt von den am günſtigſten geſtimmten Beurtheilern eingeſtandener — Nüchternheit der Auffaſſung, der Vortrag der Herrn Müller dennoch bei weitem nicht ſo einfach, richtig und correct iſt, als man es gern annehmen möchte. Das Zuſammenſpiel der vier Künſtler unter ſich iſt ganz etwas anderes, als das richtige Auffaſſen des Werkes, wie es gedacht und geſchrieben wurde; die correcte Ausführung einer Paſſage iſt ebenfalls etwas anderes, als die correcte Ausführung eines ganzen Muſikſtückes, im vorgeſchriebenen Zeitmaße und mit den naturgemäßen Betonungen und Schattirungen. Die Herren Müller aber verſündigen ſich gar zu oft an Tact und Tempo; was ſoll z. B. das in den Haydn'ſchen Variationen über „Gott erhalte" häufig angebrachte Ritardando? und dergleichen Willkürlichkeiten kamen ſehr oft, faſt in jeder Nummer, die wir gehört, vor. Solche Fehler ſind wohl durch das jahrelang wiederholte Produciren derſelben Piecen zu erklären und werden durch andere lobenswerthe Eigenſchaften aufgewogen. Nur ſcheint es uns in ſolchem Falle unrichtig, von der

ſtreng-regelmäßigen Vortragsweiſe der Gebrüder Müller zu ſprechen. Wenn man dem Helmesberger'ſchen Quartett eine ſtellenweiſe Ueberladung an Nuancen, welche zuweilen an Affectation gränzt, mit einigem Rechte vorzuwerfen geneigt iſt, ſo wird man doch für dieſen Fehler durch Feuer, Gefühl und Anmuth, oft genug entſchädigt, und ſelbſt die gerügte Ueberladung, wenn ſie eintritt, macht ſich nur durch zu vieles Crescendo und Decrescendo, nie aber, oder doch nur ſelten, durch ein ungebührliches Ritardiren, wie bei den Gebrüdern Müller, bemerkbar.

Um den Genuß an claſſiſcher Kammermuſik zu ſteigern und zugleich die Urtheile, Vergleiche und Erörterungen zu vervielfältigen, kam zuletzt noch Hr. Vieuxtemps und erfreute uns mit drei Quartettproductionen, in welchen er unterſtützt von den Herren Graff, Dobihal, Borzaga und Kral (zweite Viola), folgende Compoſitionen vorführte:

von Haydn: zwei Quartette; — von Mozart: ein Quartett und ein Quintett; — von Beethoven: ein Quartett, ein Quintett und eine Sonate (unter Mitwirkung des Hrn. Evers) und von Mendelsſohn: ein Quintett (zwei Mal).

Wir können es Hrn. Vieuxtemps nicht genug danken, daß er ſich, inmitten der glänzenden Triumphe, welche ihm ſeine Concerte verſchafften, auch als Quartettſpieler hören ließ. Dieſe Productionen wurden zwar nur ſpärlich beſucht, der Zeitpunct derſelben (im Faſching), die Ueberhäufung an Concerten aller Art, und dergleichen Urſachen mehr, hatten die Zahl der

Zuhörer bedeutend verringert; allein dieſer kleine Kreis bildete ein dankbares, begeiſtertes Publicum. Hr. Vieuxtemps hatte ſich ein tüchtiges Enſemble zuſammengeſetzt. Hr. Graff ſpielte durchaus wie es dem Vertreter der zweiten Violine zukommt, nicht allzu ſehr hervortretend, und doch am rechten Orte tüchtig eingreifend, dabei in tadelloſer Uebereinſtimmung mit dem Violino primo. Hr. Borzaga, noch von den Productionen des Hrn. Janſa als trefflicher Quartettſpieler bekannt, zeichnete ſich vornehmlich durch ſeinen ſchönen, markigen Ton auf das Vortheilhafteſte aus; in den hie und da vorkommenden Soloſtellen hätte er etwas entſchiedener hervortreten können; neben einem ſo überaus kraftvollen und energiſchen Primgeiger, wie Hr. Vieuxtemps, brauchen die übrigen Mitwirkenden nicht ſo zurückhaltend zu ſein, welche Bemerkung namentlich für Hrn. Dobihal gilt, welcher die Viola etwas gar zu ängſtlich ſpielte. — Uebrigens war das Enſemble meiſtens ganz genügend, ja ſogar, für vier nicht zuſammen eingeſpielte Künſtler, wirklich ganz vorzüglich.

Das Spiel des Hrn. Vieuxtemps zeigte uns den großen Künſtler auch in dieſer Gattung ſeiner Aufgabe völlig Herr. Sein mächtiger Ton wurde beinahe niemals zu grell, vielmehr waren die ſchönſten Stellen in Haydn'ſchen und Mozart'ſchen Werken mit einer bewunderungswürdigen Weichheit des Tones und einer, ſelbſt das Auge des Zuſchauers erfreuenden Leichtigkeit der Bogenführung vorgetragen; mangelte es auch hie und da, obwohl ſelten, an der wünſchenswerthen, voll-

endeten Anmuth der Nuancen, und leider ziemlich oft an der wahren Einfachheit der Betonung, so können anderseits viele Momente des schönsten Gefühlsausdruckes und der großartigen Kraftentwicklung mit unbedingter Bewunderung genannt werden. Am wenigsten befriedigte uns der Vortrag der Beethoven'schen Sonate, in welcher wir die Einheit der Auffassung und die sonst ungetrübte Reinheit des Tones vermißten. Hr. Evers spielte den Clavierpart mit einer Ausdruckslosigkeit, mit einer Ueberstürzung der Passagen, welche diese Leistung nicht anders, denn als ausnehmend mangelhaft bezeichnen lassen. — Die schönste Wirkung erzielte Hr. Vieurtemps mit dem Vortrage des Haydn'schen Quartetts in D-moll, des Mozart'schen Quintetts in G-moll und des Mendelssohn'schen Quintetts; letzteres spielte er mit solcher Tonfülle, solchem Feuer, solch' einer Hingebung an die große Aufgabe, und namentlich das unendlich schöne Adagio mit einem so vollendeten Ausdruck, in welchem tiefe Empfindung, glühende Phantasie und weihvolle Künstlerruhe gleichmäßig hervortraten, daß es allgemeine, ungeheuchelte Begeisterung erweckte.

Das ausgezeichnete Spiel des Hrn. Vieurtemps, die nicht zu verschmähenden Eigenschaften des Müller'schen Quartetts und die längstanerkannten Vorzüge des Hrn. Helmesberger boten in der That eine Reihe der anziehendsten Productionen, und riefen, wie bereits gesagt, unaufhörliche Vergleiche hervor. Daß bei diesen Vergleichen unsere einheimischen Quartettisten gegen ihre fremden Concurrenten nicht zurück-

ſtanden, iſt ein ſchmeichelhaftes Zeichen der allgemeinen Beliebtheit, und ein beſſeres Zeugniß der Verdienſtlichkeit ihrer Leiſtungen, als die einſeitigen Lobeserhebungen, mit welchen dieſe Herren früher, als ſie das Feld allein behaupteten, überſchüttet worden waren. Wir wünſchten ſehr, zum Beſten aller Betheiligten, es möchten dieſe Erfahrungen dazu benützt werden, dieſer anziehenden, den beſten Einfluß ausübenden Quartettunternehmung auch künftighin Wirkſamkeit und Gedeihen zu ſichern, was immer nur dann der Fall ſein kann, wenn die Künſtler in ihren Leiſtungen die gerügten Mängel abzulegen, die anerkannten Vorzüge zu bewahren und zu vervollkommnen trachten, und wenn Publicum und Kritik dieſem lobenswerthen Streben und ſtetem Fortſchreiten auf ehrenvoller, aber ſchwer zu verfolgender Bahn, mit Wohlwollen und Beſonnenheit entgegenkommen.

Der Männergeſangverein.

Wenn irgend eine Kunſtleiſtung ſich bis zu einer gewiſſen entſchiedenen Wirkſamkeit erhebt, und dahin gelangt, im Bereiche unſerer Muſik- oder Theater-Angelegenheiten, mit Recht oder Unrecht, als gut und lobenswerth anerkannt zu werden, dann iſt ein ſolcher Erfolg auch ſicherlich von langer Dauer. Der gränzenloſe Autoritätsglaube unſeres Publicums, der unbegreifliche Mangel an ſelbſtſtändiger Urtheilskraft, das unverſtändige Nachſprechen alles deſſen, was man

ſagen hört, der blinde Glaube an gedruckte Lobhudeleien, — alles dieß erſchwert oft einen Erfolg, macht ihn aber, wenn er einmal errungen iſt, unantaſtbar. Wer ſich einmal eines auf ſolcher Baſis gegründeten Rufes erfreut, ſei es nun als einzelner Künſtler, oder als Corporation, einheimiſch oder aus fremden Landen kommend, der kann Jahrelang auf dieſen Ruf bauen, auf dieſen Ruf — ſündigen, ohne daß es irgend Jemandem einfiele, eine Bemerkung darüber laut werden zu laſſen. Wenn das fortwährende Wirken eines Vereines, oder eines einzelnen Talentes, bei einer ſolchen Verhätſchelung auf immer gleicher Höhe bleiben könnte, ſo hätten wir, von künſtleriſcher Seite, nichts einzuwenden gegen dieſe Gewohnheit des Publicums, auf jegliches ſelbſtſtändige Urtheil zu verzichten. Allein es iſt durch Hunderte von Beiſpielen erwieſen, daß nur jene Kräfte eine gedeihliche Entfaltung nehmen, deren lobenswerthe Beſtrebungen reichlich belohnt, deren Fehler aber zugleich mit theilnahmsvoller Wachſamkeit bemerkt und gerügt werden: nur das wenigſtens annähernd richtige Verhältniß von Lob und Tadel fördert den Künſtler auf ſeiner ſchweren Bahn; und was Goethe von den höchſten Gütern des Menſchen ſagt, daß ſich dieſelben nur der verdient „der täglich ſie erobern muß," das iſt auch auf die Meiſterſchaft in der Kunſt anwendbar. Wenn aber das Wiener Publicum, ſei es durch eigene Vorliebe, ſei es durch das Einreden einiger Tonangeber, die Ueberzeugung gewonnen hat: dieß oder jenes iſt vortrefflich, — dann darf ſich auch nicht der geringſte Zweifel dagegen erheben; die freund-

ſchaftlichſte Bemerkung wird als abſichtlich-feindlicher Tadel, die wohlmeinendſte Rüge, als arge Verketzerung angeſehen. Der Gegenſtand ſolcher ausſchließlichen Bewunderung vermag es ſelten, dem verderblichen Einfluſſe derſelben zu entgehen. Uebertreibung und Vernachläſſigung ſind die gewöhnlichen Folgen. Dieſer Zuſtand der Selbſttäuſchung dauert oft ſehr lange Zeit fort; allein, früher oder ſpäter kommt dann immer ein Moment, wo die mittlerweile allmälig vor ſich gegangene Veränderung entdeckt, und wie ein plötzlich eingetretenes Ereigniß, angeſtaunt wird. Den ſchüchternen Mahnungen Einzelner, folgt nun bald die Zuſtimmung der Menge; die Lobhudeleien verwandeln ſich in heftigen Tadel, und in kurzer Zeit hat ſich die Stimmung des Publicums gegen ſeine Lieblingsproductionen, und gegen ſeine bevorzugten Künſtler von Grund aus verändert; alle Fehler, welche theils durch die natürliche Einwirkung der Zeit, theils durch die erwähnte ſträfliche Nachſicht entſtanden ſind, kommen nun zur Sprache, und was früher vorſchnell erhoben und mit übertriebenen Lobpreiſungen überhäuft worden war, das wird jetzt mit bitterem Tadel, und oft ganz unverſchuldeter Geringſchätzung verfolgt und zernichtet.

Dieſe Bemerkungen ſprechen eine oft bewährte, aber nie recht erkannte, nie aufrichtig eingeſtandene Thatſache aus, zu deren Bekräftigung wir manches Beiſpiel aus unſeren fünf Theatern, wie aus den Concertſälen entnehmen könnten; ſo wurde unter andern das früher wirklich treffliche

Kärnthnerthortheater-Orchester immer fort gelobt und gepriesen, als es doch schon bereits im allmäligen Verfall begriffen war; erst in letzter Zeit wurde die Nachlässigkeit dieser Capelle mehrfach bemerkt, und wir sehen den Augenblick nahen, wo der allgemeine Unwille über den kläglichen Zustand derselben und die notorische Unfähigkeit seiner Leiter ausbrechen wird. — Ebenso ist der Männergesangverein, seit seinem Entstehen, mit etwas übergroßer Zärtlichkeit gehegt und gepflegt worden. Lobeserhebungen, oftmals wiederholt, werden leicht zu Lobhudeleien, erzeugen Nachlässigkeit, Sorglosigkeit und Erschlaffung in der Productionsfähigkeit der dirigirenden und ausübenden Künstler, und mit der Zeit eine Verminderung der Theilnahme im Publicum, welche je unerwarteter desto unangenehmer, peinlicher wird. Es unterliegt für uns keinem Zweifel, daß der Männergesangverein in letzter Zeit auffallend zurückgeschritten sei, sowohl in der Auswahl der aufzuführenden Werke, welche bei aller Bedeutungslosigkeit der neueren Vocalcompositionen, doch tactvoller sein könnte, als es der Fall ist, wie auch in der Ausführung der Chöre, welche nachgerade anfängt an Entschiedenheit und Feinheit zu verlieren. Was sich aber seit dem Entstehen des Vereins als höchst mangelhaft herausstellt, ohne daß es früher jemals gerügt worden wäre, das ist der Vortrag der Vocalquartette. Als wir vor einem Jahre die Verehrer des Männergesangvereins darauf aufmerksam machten und diesen allzu fühlbaren Uebelstand „der zu schwachen Vertretung des

Tenore primo und des Basso secondo" zuſchrieben, als wir hinzufügten (II. Band, Seite 213), es ſei einleuchtend, daß „durch die mühſam herausgepreßte Gaumenſtimme des Tenors, „und durch den Mangel an einer das Ganze tragenden, tie„fen, metallreichen Baßſtimme, jedes Soloquartett ſeine Wir„kung einbüßen müſſe," da wunderten ſich die Leute ſehr, daß wir an dem Männergeſangverein, der, nach den hieſigen Zeitungsreferaten zu ſchließen, ebenfalls „ſeinen alten Ruhm ſtets bewährte," irgend etwas zu tadeln fanden! Was wir damals mit einigen Worten anzudeuten wagten, das hat ſich ſeitdem, in viel ausgedehnterem Maße, nämlich nicht nur in Bezug auf die Quartette, ſondern auch im Vortrage der Chöre, als gegründet herausgeſtellt. Mehrere mehr oder minder gewichtige Stimmen erheben ſich nach und nach in dieſem Sinne; ſo z. B. ſchreibt der Wiener-Correſpondent der Leipziger Signale: „Es ſcheint, als ob der Männergeſangverein „jetzt an einem Puncte angelangt wäre, wo er etwas Außer„ordentliches thun muß, um ſich auf ſeiner Höhe zu erhalten. „Man gewöhnt ſich doch zuletzt ſehr an den ſo weniger Abwechs„lung fähigen vierſtimmigen Männergeſang, namentlich wenn, „wie hier, das Herbeiziehen bedeutender Chöre aus Opern und „Oratorien vermieden wird. Mir dünkt, als läge es in der „ferner zu entwickelnden Aufgabe des Vereins, in dieſer Rich„tung zu wirken, oder er muß in einer bodenloſen „Einerlei verſinken. Ferner iſt der Mangel an gu„ten Tenoren jetzt ſchon ſo fühlbar geworden, daß bei dem

„beſprochenen Concerte die erſte Stimme ſtets forcirt klang oder „nur ſehr dunkel, nie aber durch Kraft, Friſche und Feinheit „bemerkt wurde. Das iſt eine Calamität, die ſeit drei Jah„ren entſchieden im Wachſen begriffen iſt, und dem Geſammt„eindruck unendlich ſchadet. Möchten die Herren ſich das „zu Herzen nehmen, und nicht allzu ſicher ſich in ihrer „Popularität wiegen. In allen menſchlichen Dingen „gibt es Gränzen und Wendepuncte.“ Ferner ſind ſelbſt die einheimiſchen Recenſenten darin übereingekommen, daß die am 17. April d. J. im Theater an der Wien abgehaltene Production, zu den entſchieden unglücklichen Leiſtungen des Vereins zu rechnen ſei. Freilich ſchreibt man die ungünſtige Wirkung dem Local zu: allein es ſollte uns Wunder nehmen, daß das Theater an der Wien, deſſen akuſtiſche Verhältniſſe ſeit jeher als für die Oper (alſo wohl für Geſang) ganz beſonders günſtig bezeichnet wurden, nun plötzlich, blos für den Männergeſangverein, ungünſtig geworden wären, und überdieß liefert, wenigſtens in unſern Augen, das erſte dießjährige Concert des Männergeſangvereins (am 18. December 1853) im großen Redoutenſaal den beſten Beweis, daß auch hier, im gewöhnlichen, günſtigen Locale, verfehlte Productionen ſtattfinden können. Von den in dieſem Concerte zur Aufführung gebrachten Werken iſt allein hervorzuheben der Chor „Liebe und Wein“ von Mendelsſohn, der aber durch die klangloſe Stimme, den ſchlechten Anſatz und die mangelhafte Ausſprache des Soliſten total verdorben wurde. Ein anderer Chor

desselben Meisters („An die Künstler") schien uns zu den schwächern Arbeiten desselben zu gehören; die verunglückte Ausführung eines Vocalquartetts von Vinc. Lachner bestätigte unsere Bemerkungen über die Vernachlässigung dieses Theils der Aufgabe, zu deren Erfüllung der Verein berufen wäre; die übrigen zur Aufführung gebrachten Nummern waren, wenn auch nicht alle mißlungen, doch mehr oder minder bedeutungslos, und der Vortrag im Ganzen so lau und einschläfernd, daß wir nicht wußten, sollten wir mehr staunen über die Mittelmäßigkeit der Leistungen oder über den unverständigen Applaus, der denselben entgegen rauschte; denn zur Steuer der Wahrheit muß eingestanden werden, daß das specielle Publicum der Männergesangvereins-Concerte „seinen alten Ruhm abermals auf das glänzendste bewährte," indem es alle Nummern mit Beifall belohnte und vier davon — gerade die am schwächsten ausgeführt wurden — wiederholen ließ. Diese Applaudir- und Repetirwuth, so wie die Bereitwilligkeit, mit welcher die Herren Sänger sich dem Verlangen nach Wiederholung fügen, ist für den Musikfreund geradezu verletzend.

Möge es der Energie der Hrn. Barth und Stegmayer und dem Eifer und guten Willen der ausübenden Mitglieder gelingen, eine durchgreifende Reform anzubahnen und mit Hilfe der Elemente besserer Wirksamkeit, welche der Männergesangverein ohne Zweifel noch in sich trägt, diese Reform glücklich durchzuführen. Unser unverhohlener Tadel hat keinen andern Zweck, als die Betreffenden dazu anzueifern, weil

wir an dem erneuten Aufſchwunge des Vereins durchaus nicht verzweifeln. —

Dagegen gibt es zwei andere Geſellſchaften, nämlich:

die Akademie der Tonkunſt und die Witwen- und Waiſen-Societät,

an deren Wiederaufblühen wir um ſo weniger zu glauben geneigt ſind, da beide unter der Leitung des Herrn Hofcapellmeiſters Aßmayer ſtehen. Erſtere erfüllt nicht einmal mehr die relativ-wichtige Aufgabe, dem Muſikverein als ſtimulirende Concurrenz gegenüber zu ſtehen. Die Thätigkeit dieſer „Akademie" beſchränkt ſich auf eine unter dem Vorſitze des Herrn Aßmayer, von Hrn. Glöggl geleitete Privatſchule, wo eine Anzahl Zöglinge im Geſang und auf einigen Inſtrumenten unterrichtet werden. Es wird hier im Kleinen dasſelbe getrieben, was in größerem Maßſtabe im Conſervatorium der Geſellſchaft der Muſikfreunde vor ſich geht; derſelbe Schlendrian, derſelbe Stimmen-Ruin, dieſelbe Ausbildung zur Mittelmäßigkeit, welche berufen iſt „den Ruhm der Wiener Schule überall zu verkünden"! — Dieß wäre am Ende kein viel größerer Schade als der, welchen die hieſigen Geſangslehrer Jahr aus Jahr ein mit ihrer Art Schüler auszubilden, verurſachen. Allein, wenn man ſich nicht damit begnügt eine unſcheinbare, in der Menge verſchwindende Privatſchule mit dem pomphaften Titel „Akademie der Tonkunſt" zu decoriren, und in vier jährlichen Concerten mittelmäßige Schüler zu produciren, wenn man mit ſol-

chen Kräften eine Opernvorſtellung, wie jene welche im Theater in der Joſephſtadt am 18. Auguſt 1853 ſtattfand, dem Publicum zu bieten den Muth hat, dann hat man eine derbe Rüge der Kritik wohl verdient. Das Publicum, welches ſich bei dieſer Vorſtellung einfand, war gewiß mit genügender Nachſicht ausgerüſtet; Virtuoſität und Routine im Spiel und Geſangsvortrag wird Niemandem einfallen von Anfängern zu fordern; aber man erwartete doch jugendfriſche Stimmen und hie und da ein Zeichen künſtleriſcher Begabung. Eine einzige Schülerin, Frl. Platſchik, machte ſich durch eine, wenn auch noch rohe, unausgeglichene, doch volltönende, friſche Altſtimme bemerkbar. Alle andern Mitwirkenden, — namentlich der aus Gefälligkeit dirigirende Hr. Storch — waren eher zu beklagen, als zu tadeln; denn durch die überſtürzte, ſchleuderiſche Art, womit die ganze Vorſtellung veranſtaltet worden war, durch das unüberlegte zur Schauſtellen einiger Schüler, deren Stimme noch im erſten Stadium der Entwicklung begriffen oder bereits verdorben war, hat ſich die Direction der Akademie der Tonkunſt auf die unverantwortlichſte Weiſe vor den ihr anvertrauten Schülern und vor dem Publicum bloßgeſtellt. Es gehörte unſtreitbar das tiefſte Mitleid mit den auf ſolche Art gerechten Tadel preisgegebenen jungen Leuten, vereinigt mit der bekannten Nachſicht, welche das Wiener Publicum gegen Mittelmäßiges und Schlechtes ſo oft bewährt, um die Vorſtellung ungeſtört vorübergehen zu laſſen. Weit entfernt jedoch, ihr

ſchweres Unrecht einzuſehen, ließ die Direction einige Tage darauf dieſelbe Vorſtellung „auf allgemeines Verlangen“ (!) wiederholen, und jene Schüler, welche bewieſen hatten, wie ſehr ihnen jegliche Ausbildung mangelte, wurden als fertige Sänger aus dem „Inſtitute“ entlaſſen, um auf Provinztheatern erſte Parthien zu ſingen; das nennt Hr. Glöggl eine Akademie der Tonkunſt, in welcher „vorzüglich auf die Vorführung von Geſangsleiſtungen, deren „beſondere Förderung die Anſtalt in Anbetracht des wirklich „eingetretenen Mangels hoffnungsvoller junger Sänger und „Sängerinnen im Auge hat, Bedacht genommen werden ſoll.“ Es genügt wohl, derlei Thatſachen zu conſtatiren, mehr Worte darüber zu verlieren, wäre ganz unnütz. Zur Verurtheilung dieſes Inſtituts und zum Aufgeben jeder Hoffnung auf die Möglichkeit einer Beſſerung, genügt übrigens ſchon die Wahl einer Perſönlichkeit von ſo unwiderlegbarer Talentloſigkeit, wie Hr. Aßmayer, zum Präſes der Akademie der Tonkunſt. —

Eine ähnliche Mißbilligung verdient das in rathloſem Schlendrian fortwirkende Inſtitut der Tonkünſtler, welche für ihre Witwen und Waiſen jährlich zu Weihnachten und zu Oſtern zwei Concerte veranſtalten. Hier haben wir es mit einer bereits ſeit vielen Jahren beſtehenden und in früherer Zeit möglicherweiſe ſehr verdienſtlichen Geſellſchaft zu thun. Was über die gegenwärtigen Leiſtungen derſelben zu ſagen iſt, haben wir und Andere bereits vernehmlich genug geäußert. Doch

ſoll uns dieß nicht verhindern, unſer bekanntes Urtheil, in Beziehung auf das ſeitdem Geleiſtete, zu wiederholen. Charakteriſtiſch war es gewiß, daß der im vorigen Jahre von den Betroffenen mit ſo ſtolzer Entrüſtung zurückgewieſene Vorwurf eines geachteten Kritikers, es werde „fortwährend Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten" aufgeführt, und hie und da „wohlweislich von einem einheimiſchen Fabriks„artikel abgelöſt," dießmal wieder eine ſo vollſtändige Beſtätigung gefunden hat. — „Saul und David," ein Oratorium, deſſen ſchwülſtigen Text Hr. Aßmayer mit einem unglaublichen Aufwand von Talentloſigkeit in Muſik geſetzt hat, und welches bereits zweimal vor dem allzu nachſichtigen Publicum ſpurlos vorübergegangen war, ein Werk alſo, von welchem man im voraus ſicher ſein konnte, daß es dem pecuniären Zwecke der Geſellſchaft ebenſowenig als dem Geſchmacke der Kenner zu entſprechen geeignet ſei, wurde am 22. und 23. December 1853 zur Aufführung zugelaſſen und vor leeren Bänken feierlich zu Grabe getragen.

Die Ausführung war mit Ausnahme der ausgezeichneten Leiſtung des Hrn. Staudigl und der genügenden Mitwirkung des Frl. Tietjens und des Hrn. Erl von Seiten der übrigen Mitwirkenden grundſchlecht, zu welchem Reſultat der Componiſt in eigener Perſon, durch ſein unheilbringendes, alles-verwirrendes Dirigiren am meiſten beitrug. —

— Ebenſo von Grund aus verfehlt war, wie ſchon ſo oft, die Aufführung der „Schöpfung" am 9. und 10. April

dieſes Jahres. Abermals können wir nur Hrn. Staudigl als bewährten Oratorienſänger hervorheben. Frl. Tietjens ſang ihre erſte Arie ziemlich rein und kräftig, ermattete aber ſichtlich im Verlaufe des Abends. Hr. Erl war wieder gar zu kalt im Vortrage; auch wollte ſich ſeine Stimme zu wenig ſeinen Intentionen fügen; vieles kam verwiſcht heraus. Chor und Orcheſter ſchwankten beſtändig hin und her; der Eindruck des Ganzen war, wie gewöhnlich, ein überwiegend ermattender, einſchläfernder, was wir theils den hindernden akuſtiſchen Verhältniſſen des Burgtheaters, theils der Unachtſamkeit der im Chor und Orcheſter Mitwirkenden, beſonders aber der mangelhaften Leitung zuſchreiben müſſen. Hr. Randhartinger iſt doch wahrlich auch kein guter Dirigent, allein bei derlei Productionen iſt er es, welcher das ſchwankende Ganze noch einigermaßen zuſammenhält, während Hr. Aßmayer, der, nach ſo vielen Jahren der Praxis, die Partitur der „Schöpfung" noch nicht inne zu haben ſcheint, rath- und zwecklos in der Luft herumfährt und das Wenige verdirbt, was bei den vorhandenen Kräften erträglich gehen könnte. Daß es bei einer ſolchen Leitung an vergriffenen Tempi nicht fehlte, iſt begreiflich; wir wollen hier blos die auffallendſten darunter anführen; z. B. in der erſten Abtheilung: die Einleitung (Nr. 1), die Tenorarie (Nr. 2); in der dritten Abtheilung: die Begleitung zu dem Tenorrecitativ (Nr. 15 Largo E-dur $^3/_4$), der Anfang des darauf folgenden Duetts mit Chor (Nr. 16 Adagio C-dur ($\frac{2}{}$), wie auch der erſte Theil des zweiten Duetts zwiſchen Sopran und

Baß (Nr. 17 Adagio Es-dur $^3/_4$), welche, unſerer Anſicht nach, ſämmtlich zu ſchnell genommen wurden.

Wir zweifeln nicht, daß die Mitglieder der Witwen- und Waiſenſocietät ſelbſt dadurch viel verſchuldet haben, daß ſie, wie die Theilnehmer manches andern Vereins, ſich nie darum kümmern, auf welche Weiſe ihre erwählten Vertreter die Geſchäfte leiten, allein das größte Unheil wird ihnen beſtändig daraus entſtehen, daß ſie Hrn. Aßmayer an ihrer Spitze haben, und es kann nie oft genug wiederholt werden, wie betrübend und beſchämend es ſei für Kunſtfreunde, Kenner, und gebildete Muſiker, einen nicht unbeträchtlichen Theil der künſtleriſchen Angelegenheiten den ſicher gutgemeinten, aber ſchädlichen Bemühungen einiger notoriſch unfähigen Dirigenten überlaſſen zu ſehen.

Hingegen muß es zur Beruhigung dienen, daß der allzu lange ruhig ertragene Einfluß dieſer Coterien immer mehr an Ausdehnung verliert. Das Publicum oder wenigſtens ein Theil desſelben fühlt recht wohl die Nothwendigkeit einer Veränderung, und iſt nur — wie bei allen derlei Gelegenheiten, — zu träge, um ſeine Meinung entſchieden auszuſprechen; die Notizenſchreiber wagen es nur mehr ſelten, die Redensart von der „umſichtigen Leitung," der „gewohnten Präciſion" und dem „ſtürmiſchen Beifall eines zahlreichen, kunſtſinnigen Publicums" anzuwenden; und ſelbſt die Muſikzeitung unternimmt es *), mit einer wahrhaft heroi-

*) Neue Wiener Muſik-Zeitung vom 13. April 1854, Nr. 15.

ſchen Selbſtverläugnung, Hrn. Aßmayer zu ſagen, ſie hätte ihm „etwas mehr Achtung vor Vater Haydn zugetraut, als „deſſen Werk in ganz verfehlter Weiſe zu Gehör zu „bringen. Die Tempi waren gänzlich vergriffen. „Ueberhaupt herrſchte in den Productionen eine ſolche Lau„heit, wie wir ſie nicht gewohnt ſind.“

Anerkannte Kritiker haben wiederholt ihre Entrüſtung über die Productionen der Witwen- und Waiſenſocietät ausgeſprochen; ſo leſen wir z. B. in der Wiener Zeitung *):

„..... wir hatten im vorigen Jahre gut prophezeien, „daß wieder Haydn's „Schöpfung“ und eine einheimiſche „Mittelmäßigkeit ſich ablöſen würden. Die „Schöpfung“ er„ſchien überdieß in ſo abſchreckend ſchleuderiſcher „Aufführung, daß ſelbſt in ſanfteren Gemüthern die „Frage lebhafter aufſtieg, ob dieſes Gebahren länger „fortdauern könne?“ .....

Ferner ſchreibt die Oſt-Deutſche Poſt **):

„..... man hat es der Societät für Witwen und Wai„ſen der Tonkünſtler, zu deren Gunſten dieſe Aufführungen „ſtattfinden, zum Vorwurfe gemacht, daß ſie ſich dem Zauber„kreiſe der beiden Hayd n'ſchen Oratorien nicht zu entwinden „vermöge und ihr Repertoir einem conſequenten — wenn auch

*) Die Wiener Concertſaiſon 1853—1854 von Dr. Eduard Hanslick. — Beilage Nr. 20 vom 15. Mai 1854.

**) Muſikaliſche Rückſchau von L. A. Zellner. — Nr. 93 vom 21. April 1854.

„dem Stoffe nach wunderbaren — Eduardo und Kunigunde „gleiche. Ich muß geſtehen dieſe Anſicht nicht theilen zu kön„nen, denn mit Berückſichtigung der Art und Weiſe, wie dieſe „Werke zur Aufführung gelangen, kann man der Wahl nur „vollen Beifall zollen, die eben ſtets nur auf dieſe Werke fällt, „indem dieſelben nun einmal nicht, ſelbſt nicht durch eine Aus„führung wie die jüngſt ſtattgefundene, ihrer Schönheit, ihres „Werthes, und mächtigen Eindruckes beraubt werden können. „Auch hat die Permanenzerklärung Haydn's das Gute, daß „in Folge desſelben ſeine Oratorien ſchon völlig ins Fleiſch „und Blut der Zuhörer übergegangen ſind, ſonach das Pub„licum die Aufführungen mehr mit dem Geiſte und zwar in der „Art eines moraliſchen Wiederkäuens, eines halb ſüßen, halb „ſchmerzlichen Rückerinnerns an einſt gehabte Genüſſe, als mit „dem Ohre verfolgt. Daraus begreift es ſich, wie das Publicum „bei dieſen Aufführungen ruhig bleiben kann, „warum es von den Schlag auf Schlag verfehlten „Zeitmaßen, von den mit dem claſſiſchſten Unge„ſchmack herabgeplärrten Chören, von den ſchö„nungsloſen Accompagnements, von den fort und fort wetter„leuchtenden, zu frühen und zu ſpäten Eintritten, „Gixern und falſchen Noten, eben ſo wenig afficirt „wird, als die mit der unvergleichlichſten ſokratiſchen Ruhe tac„tirenden Herren Dirigenten. Wie geſagt, es iſt gut, daß der „Vandalismus an unverwüſtbaren Monumenten begangen wird, „denn der Gedanke, unter dieſen Conſtellatio-

„nen ein weniger bekanntes oder gar neues „Tonwerk hören zu müſſen, wäre haarſträu„bend!....."

Wir ſtehen nicht an, dieſen von vielen Seiten ziemlich ähnlich lautenden Ausdruck der Mißbilligung und Entrüſtung mit wahrer Befriedigung zu conſtatiren. Wir unterſchätzen gewiß keine redliche Beſtrebung, wenn ſie nur einen Funken künſtleriſcher Begabung und künſtleriſchen Ehrgeizes an den Tag legt; das Genie verlangt Achtung und Verehrung; das Talent, — in welchen Kreiſen und auf welche Art es ſich auch zeigt — will gehegt und ermuthigt ſein; das vereinte Streben tüchtiger Künſtler ruft Anerkennung und Förderung hervor; die Talentloſigkeit, wenn ſie aufgehört hat zu ſchaden, mag geſchont und vergeſſen werden; — hingegen darf die zu Ehren gekommene Mittelmäßigkeit, die einflußreiche, alſo höchſt ſchädliche Unwiſſenheit keine Schonung, keine Beobachtung von tauſenderlei Coterierückſichten beanſpruchen; offener, ungeſchminkter Tadel kommt ihr zu — von Rechtswegen.

Chronologiſches Verzeichniß ſämmtlicher in der Saiſon 1853–1854 Statt gefundenen Concerte.

1.	Donnerſtag	22. Sept.	Verein.	12½ Uhr	Hr. Satter.
2.	Sonntag	16. Oct.	»	— »	» Blumenfeld.
3.	»	6. Nov.	»	5 »	I. Helmesberger'ſches Quartett.
4.	»	13. »	»	12½ »	Hr. Wilmers.

5. Sonntag	13. Nov.	Verein	5 Uhr	II. Helmesberger'ſches Quartett.
6. Dienſtag	15. »	Operntheater.	7 »	Akademie des Herrn Wache, zu einem wohlthätigen Zweck.
7. Donnerſtag	17. »	Landſtände	7 »	I. Periodiſches Concert der Akademie der Tonkunſt.
8. Samſtag	19. »	Streicher	5 »	I. Geb. Müller'ſches Quartett.
9. Sonntag	20. »	Verein	12½ »	Frl. Staudach.
10. »	— »	»	5 »	III. Helmesberger'ſches Quart.
11. Dienſtag	22 »	Streicher	5 »	II. Geb. Müller'ſches Quartett.
12. Sonntag	27. »	Gr. Redoutenſaal	12½ »	I. Periodiſches Concert des Muſikvereins.
13. Sonntag	27. »	Verein	5 »	III. Geb. Müller'ſches Quartett.
14. Donnerſtag	1. Dec.	»	5 »	IV. Geb. Müller'ſches Quartett.
15. Sonntag	4. »	»	12½ »	Herr Willmers.
16. »	— »	»	5 »	IV. Helmesberger'ſches Quart.
17. Donnerſtag	8. »	»	12½ »	Frl. Staudach.
18. »	— »	Kl. Redoutenſaal	— »	Hr. Vieurtemps.
19. »	— »	Verein	5 »	V. Geb. Müller'ſches Quartett.
20. Sonntag	11. »	Gr. Redoutenſaal	12½ »	II. Periodiſches Concert des Muſikvereins.
21. »	— »	Verein	5 »	VI. Geb. Müller'ſches Quartett.
22. »	18. »	Gr. Redoutenſaal	12½ »	I. Periodiſches Concert des Männergeſangvereins

23.	Sonntag	18. Dec.	Verein	12½ Uhr	Hr. Vieuxtemps.
24.	»	— »	»	5 »	V. Helmesberger'ſches Quart.
25	Dienſtag	20. »	»	12½ »	Frl. Staudach.
26.	Donnerſtag	22. »	Burgtheater	7 »	I. Periodiſche Akademie der Witwen- und Waiſen-Societät.
27.	Freitag	23. »	»	— »	II. Periodiſche Akademie der Witwen- und Waiſen-Societät.
28.	Montag	26. »	Verein	12½ »	Hr. Vieuxtemps.
29.	»	— »	»	5 »	VI. Helmesberger'ſches Quart.
30.	Donnerſtag	29. »	»	12½ »	Herr Terſchack.
31.	»	— »	»	5 »	I. Vieuxtemps'ſches Quartett.
32.	Freitag	6. Jän.	Gr. Redoutenſaal	12½ »	Hr. Vieuxtemps.
33.	Sonntag	8. »	Verein	— »	I. Spirituel-Concert des Muſikvereins.
34.	Dienſtag	10. »	»	5 »	II. Vieuxtemps'ſches Quartett.
35.	Sonntag	15. »	»	12½ »	Hr. Vieuxtemps.
36.	»	22. »	»	— »	II. Spirituel-Concert des Muſikvereins.
37.	»	— »	»	5 »	III. Vieuxtemps'ſches Quartett.
38.	Mittwoch	25. »	Landſtände	7 »	II. Periodiſches Concert der Akademie der Tonkunſt.
39.	Sonntag	29. »	Verein	12½ »	Hr. Vieuxtemps.
40.	»	— »	»	5 »	VII. Helmesberger'ſches Quart.

41.	Dienstag	31.	Jän.	Schubertsalon	12½ Uhr	Hr. Schmidt.
42.	Donnerstag	2.	Feb.	Verein	— »	Fr. Burowich-Bossi.
43.	»	—	»	Wiednertheater	— »	Akademie für einen wohlthätigen Zweck.
44.	Sonntag	5.	»	Verein	— »	III. Spirituel-Concert des Musikvereins.
45.	»	12.	»	»	— »	Hr. Vieurtemps.
46.	»	—	»	»	— »	VIII. Helmesberger'sches Quart.
47.	Donnerstag	16.	»	Wiednertheater	7 »	Hr. Vieurtemps.
48.	Freitag	17.	»	»	— »	» »
49.	»	—	»	Landstände	— »	III. Periodisches Concert der Akademie der Tonkunst.
50.	Sonntag	19.	»	Verein	12½ »	Hr. Schmidt.
51.	Dienstag	21.	»	Wiednertheater	7 »	» Vieurtemps.
52.	Freitag	24.	»	»	— »	» »
53.	Samstag	25.	»	Josephstädtertheater	— »	» »
54.	Sonntag	26.	»	Verein	12½ »	» Stockhausen.
55.	Samstag	4.	März	»	9½ »	» L. Mayer.
56.	Sonntag	5.	»	Gr. Redoutensaal	12½ »	III. Periodisches Concert des Musikvereins.
57.	»	—	»	Verein	— »	Frl. Bury.
58.	Donnerstag	9.	»	»	— »	Hr. Stockhausen.
59.	Sonntag	12.	»	»	12½ »	Frl. Fritz
60.	»	—	»	Gr. Redoutensaal	— »	II. Periodisches Concert des Männergesangvereins.
61.	»	—	»	Verein	5 »	IX. Helmesberger'sches Quart.
62.	Dienstag	14	»	»	8 »	Frl. Neruda.
63.	Donnerstag	16.	»	»	— »	Hr. Stockhausen.

64. Sonntag	19. März	Gr. Redoutensaal	12½ Uhr	IV. Periodisches Concert des Musikvereins.
65. Dienstag	21.	» Verein	8 »	Frl. Neruda.
66. Donnerstag	23.	» »	— »	Hr. Stockhausen.
67. Samstag	25.	» Operntheater	7 »	Akademie zu einem wohlthätigen Zweck.
68. Sonntag	26.	» Verein	12½ »	Frl. Neruda.
69. »	—	» »	5 »	X. Helmesberger'sches Quart.
70. Montag	27.	» »	8 »	Frl. Cruvelli.
71. Mittwoch	29.	» »	12½ »	Hr. Hölzel
72. Donnerstag	30.	» Gr. Redoutensaal	— »	Herr und Frau Goldschmidt.
73. Sonntag	2. April	Verein.	5 »	XI. Helmesberger'sches Quart.
74. Dienstag	4.	» Gr. Redoutensaal	12½ »	Hr. und Frau Goldschmidt.
75. Donnerstag	6.	» Verein	8 »	Hr. Stockhausen.
76. Samstag	8.	» Gr. Redoutensaal	12½ »	Hr. und Fr. Goldschmidt.
77. Sonntag	9.	» Burgtheater	7 »	III. Periodische Akademie der Witwen- und Waisen-Societät.
78. Montag	10.	» »	— »	IV. Periodische Akademie der Witwen- und Waisen-Societät.
79. »	17.	» Verein	8 »	XII. Helmesberger'sches Quart.
80. Mittwoch	19.	» »	— »	Hr. und Fr. Goldschmidt.
81. Donnerstag	20.	» »	— »	Hr. Geraldy.

82. Freitag	21. April	Verein	8 Uhr	Hr. und Fr. Goldschmidt.
83. Dienstag	27. „	Wienertheater	12½ „	III. Periodisches Concert des Männergesangvereins.
84. Sonntag	30. „	„	— „	Hr. Saphir.
85. „	— „	Verein	— „	„ Braga.
86. Mittwoch	3. Mai	„	8 „	Hr. und Fr. Goldschmidt.
87. Samstag	6. „	Landstände	7 „	IV. Periodisches Concert der Akademie der Tonkunst.
88. Sonntag	7. „	Verein	12½ „	Hr. Geraldy.
89. Dienstag	9. „	„	— „	Hr. und Fr. Goldschmidt.
90. Sonntag	21. „	„	— „	Hr. Zamarra.
91. Donnerstag	25. „	„	— „	Concert veranstaltet von Herrn Kinderfreund zu einem wohlthätigen Zweck.
92. Freitag	26. „	„	8 „	Hr. und Fr. Goldschmidt zu einem wohlthätigen Zweck.

Verwandte Stimmen.

Rede des Herrn Staatsminiſters A. Fould

bei Gelegenheit der Preisvertheilung im kaiſ. Conſervatorium zu Paris. (December 1853.)

Meine Herren!

Ich habe es Niemand Anderm überlaſſen wollen, bei dieſer Feierlichkeit den Vorſitz zu führen, um Ihnen den Antheil, welchen ich an Ihren Erfolgen und an dem Gedeihen des Conſervatoriums nehme, zu beweiſen.

Dieſe Anſtalt, im Jahre III gegründet, verdankt ihre gegenwärtige Geſtaltung dem Kaiſerreiche. Napoleon I. beehrte dieſelbe, ſogar inmitten der Sorgen des Krieges, mit den Beweiſen einer ganz beſondern Sorgfalt. Sie, meine Herren, die Sie die Studien des Conſervatoriums leiten, und Sie, junge Zöglinge, — können an der lebhaften Theilnahme, welche der Erbe des Kaiſers für Sie hegt, nicht zweifeln; alles, was Napoleon III. vollbringt, um während eines glorreichen Friedens unſer Land zu verherrlichen, zeigt hinlänglich, daß er es wohl zu würdigen weiß, wie ſehr die Künſte den Glanz einer Regierung erhöhen.

Sie ſind berufen dieſen Glanz zu vermehren; das Conſervatorium, ſein Name ſchon weiſt darauf hin, iſt die Zufluchtsſtätte der erhabenen Ueberlieferungen der Kunſt: würden dieſe anderswo verkannt, ſo müßten ſie ſich gerade hier fortpflanzen.

Es ist zwar allerdings nicht zu befürchten, daß in der Literatur der Cultus des Schönen verloren gehen könne; das in unseren Schulen aufrecht erhaltene Studium der Classiker wird noch in Zukunft die Werke der großen Meister der Vergessenheit entziehen; allein in der Musik ist das den Launen der Mode und den Verführungen der Neuheit allzu leicht zugängliche Theater die Schule der Mehrzahl. Ein Damm mußte errichtet werden gegen die Verirrungen des Geschmacks und die hinreißende Gewalt der Fantasie. Das Conservatorium bietet uns einen solchen Damm. Hier sollen die Lehren und Muster herrschen, welche den Begriff des Schönen immer gegenwärtig erhalten und den Geist vor Verirrungen bewahren; in diesem Heiligthume sollen beständig die erhabenen Accorde eines Gluck, Mozart, Cimarosa, Rossini, als unvergängliche Hymnen ertönen.

Sicherlich erwartet Niemand, daß das Conservatorium den Schülern die Schöpfungskraft (l'inspiration) verleihen werde; es ist blos verpflichtet, ihnen die Kenntnisse und Regeln (la science et la méthode) einzuprägen, nämlich das Verständniß und die Geläufigkeit jener unwandelbaren Bestimmungen, welche bei der Hervorbringung wie bei der Darstellung von Kunstwerken vorherrschen sollen. Die Schöpfungskraft ist das Genie; das Genie kommt von höheren Regionen; Kenntnisse und Regeln können es nicht ersetzen.

Was ist die Musik ohne Schöpfungskraft? Eitler Lärm, hohle Phrasen, Laute, welche das Ohr berühren, statt der

Töne, welche die Seele erheben und das Herz ergreifen. Aber anderſeits kann auch die Schöpfungskraft der Regeln nicht entbehren, und Sie, junge Zöglinge, lernen hier dieſe Vorſchriften, ohne welche die vortheilhafteſten Fähigkeiten ſich nicht entwickeln und vervollkommnen können.

Die Ergebniſſe der Vergangenheit ſind für Ihre Lehrer, wie für Sie ſelbſt, ein ſicheres Pfand des Erfolges. Die franzöſiſche Muſik hat in unſern Tagen durch ihren eigenthümlichen Geiſt und ihren nationellen Charakter einen Platz errungen zwiſchen der deutſchen und der italieniſchen.

In der dramatiſchen Kunſt, wie in der Muſik, gibt das wahre Genie immer das erſte Beiſpiel des Studiums und der Beobachtung der Regeln. Wie viele edle Geiſter, weil ſie ſich davon befreien wollten, verirrten ſich! Die Gattung, welche man dadurch erniedrigen wollte, daß man ſie die claſſiſche nannte, hat ihre heftigſten Läſterer unter der arbeitsſcheuen Jugend und unter den Liebhabern leicht zu erringender Erfolge gefunden. Ernſtliche Studien behagen nicht Jedem; allein man muß die Ungeduld zu bekämpfen wiſſen und ſich die Wahrheit tief einprägen, daß derjenige, welcher dahin gelangt iſt, Racine's, Moliere's und des großen Corneille Tiefe und Erhabenheit aufzufaſſen und in würdiger Weiſe zu verdollmetſchen, die leichten und leichtfertigen Producte, welche die Mode des Augenblicks hervorbringt, und welche kaum die Erinnerung des nächſten Tages überleben, ſpielend überwindet.

Das Studium der Meiſterwerke, welche die franzöſiſche Bühne verherrlicht haben, iſt Ihre tägliche Beſchäftigung. Dieſe Art Vertrautheit mit dem Genius, dieſes Leben inmitten der höchſten und edelſten Gedanken, iſt geeignet Ihrem Betragen und Ihren Gefühlen jene bleibende Würde zu verleihen, von welchen Ihre berühmten Vorgänger Ihnen das Beiſpiel gegeben haben, und deren koſtbare Früchte Sie für ſich ſelbſt, wie für die Kunſt, der Sie ſich jetzt widmen, pflücken werden.

In jeder Epoche der Civiliſation ſind diejenigen, welche es verſtanden haben, die Werke des Genies auf gewandte Weiſe zu reproduciren, mit wohlverdientem Anſehen umgeben worden; einige ſogar haben einen dauernden Ruhm erlangt. Roscius war Cicero's Freund, Talma wurde der vertrauliche Umgang des Kaiſers Napoleon I. zu Theil. Allein, um dieſe Höhe zu erreichen, oder ſich ihr nur zu nähern, muß man, wie dieſe Männer, ſich von dem Geiſte der großen Dichter durchdrungen, von ihrer Schöpfungskraft belebt fühlen, und die Selbſtachtung mit der Liebe zur Kunſt auf das innigſte vereinen.

Solche Ueberlieferungen und Muſter haben Sie vor Augen. Die gelehrteſten Profeſſoren, die beim Publicum beliebteſten Künſtler, die berühmteſten Componiſten, die Mitglieder einer weltberühmten Akademie, bewerben ſich um die Ehre, Ihnen Unterricht zu ertheilen, und dem ausgezeichneten Manne, welcher dieſe Anſtalt leitet*), ihren Beiſtand zu leiſten,

*) Auber.

Der Kaiſer Napoleon I. hatte wohl begriffen, daß, um intelligente Darſteller unſerer großen Dichter zu bilden, es nöthig ſei, den Schülern des Conſervatoriums die hiſtoriſchen und literariſchen Kenntniſſe, welche ihnen bisweilen mangeln, zu verſchaffen. Im Intereſſe der dramatiſchen Kunſt beabſichtige ich, mit der nöthigen Berückſichtigung der durch die Erfahrung angezeigten Veränderungen, den vom Kaiſer gegründeten Lehrcurs wiederherzuſtellen Indem Sie die Quellen erforſchen, wo die unſterblichen Dichter, welche Sie zu verdollmetſchen beauftragt ſind, geſchöpft haben, werden Sie ſich die Charaktere, die Gefühle und die Situationen, welche dieſelben auf die Bühne gebracht haben, getreulich einprägen können.

Man hat dem Conſervatorium zuweilen vorgeworfen, die natürlichen Fähigkeiten der Schüler unter einem gleichmäßigen Unterricht erſtickt zu haben. Um zu erkennen, wie ungerecht dieſer Vorwurf iſt, genügt es wohl, die Namen der Künſtler, die aus Ihren Reihen hervorgegangen ſind, zu betrachten. Trägt nicht jedes dieſer glänzenden Talente, welche auf der Bühne die erhabenen muſikaliſchen und literariſchen Traditionen fortpflanzen, ein eigenthümliches Gepräge? Das Conſervatorium iſt nicht der Ort, wo irgend welche dem Schlendrian ſclaviſch ergebene, oder für die eigene Methode zu ſehr eingenommene Profeſſoren von ihren Schülern eine knechtiſche Nahrung fordern würden. Wenn ſie auch den ewigen Regeln des Schönen, deren Hüter ſie hier ſind, treu bleiben, ſo verſtehen doch dieſe Herren alle, daß ſie ſich beſtreben müſſen, die natürlichen Fähig-

keiten der Schüler zu ſtudiren, die Eigenſchaften derſelben zu entwickeln und die Eigenthümlichkeit jedes Einzelnen hervortreten zu laſſen.

Das Talent wird nicht blos durch den Unterricht der Profeſſoren, ſondern auch durch die Gegenwart und die beinahe immer verſtändige Beurtheilung des Publicums gebildet. — Die Gelegenheit dieß zu erproben, fehlte Ihnen bis jetzt: ich habe verſucht, und werde es auch künftig verſuchen, Ihnen dieſen Vortheil zu gewähren.

Mit dem lebhafteſten Intereſſe bin ich den Leiſtungen, für welche Sie jetzt die Belohnungen erhalten werden, gefolgt. Das Talent, durch welches dieſe Belohnungen errungen wurden, bezeugt weit beſſer, als die Anzahl derſelben, die Fortſchritte des Conſervatoriums. Durch die Prämienvertheilung wollte die Regierung nicht allein Ihre Bemühungen krönen, ſondern auch den Profeſſoren, welche mit ſo viel Wachſamkeit und Geſchicklichkeit Ihre Studien leiten, ihre beſondere Zufriedenheit bezeugen. — Ich werde mich glücklich ſchätzen, den Herren Profeſſoren in Bälde beweiſen zu können, wie ſehr der Kaiſer ſich um ihre Stellung bekümmert und ihre Dienſtleiſtungen zu würdigen weiß.

Meine Herren, ich will nicht ſchließen, ohne mein Bedauern über den Verluſt dreier Profeſſoren, der Herren Galli, Planard und Zimmermann, mit dem Ihren zu vereinigen. Durch den Eifer ihrer Nachfolger füllen ſich allmälig die Lücken, welche entſtanden waren; aber ihre Verdienſte können nie vergeſſen werden.

Von den allerberühmteſten deutſchen Sängern der jüngſten Vergangenheit und Gegenwart läßt ſich nichts anderes zugeben, als daß ſie durch ungeheure Stimmen, durch dramatiſches Spiel, Declamation, Feuer u. ſ. w. die Bewunderung in hohem Grade erregten und für große Sänger galten, die ſie aber im Grunde nicht ſind, d. h. Geſangskünſtler im wahren Sinne des Wortes; denn ſie wären nicht im Stande, im Concert eine italieniſche Arie mit Coloraturen und Triller ſchulgerecht und geſchmackvoll ausgeführt vorzutragen, ebenſo wenig könnten ſie ein ſchwieriges Lied, wie z. B. die „Adelaide" von Beethoven, gründlich muſikaliſch und correct ſingen.

Die Conſervatorien und Privatgeſanglehrer verſchlingen jährlich Hunderte von Stimmen. Wie groß die Anzahl der Opfer ſei, wer vermag es zu beſtimmen? Das aber weiß man mit Beſtimmtheit, daß jährlich nicht ein Subject von Auszeichnung daraus hervorgeht. — Was wird alſo aus allen dieſen beklagenswerthen jungen Talenten? — Ich will es annähernd beſtimmen.

Von 100 gehen zu Grund (d. h. es werden ihnen gewaltſam die Stimmen ruinirt*) . . 50
unter der Mittelmäßigkeit bleiben . . 49

Reſt 1 Stück,

*) Einem Talent, das noch dazu vielleicht eine andere Carriere aufgegeben hat, ſeine Stimme zerſtören, heißt ihm ſeine Exiſtenz, ſein Leben vernichten!

welches vielleicht ein namhafter Künſtler wird. Dabei iſt noch beſonders zu berückſichtigen, daß dieſe Anſtalten nur Schüler mit ſehr guten Stimmen aufnehmen und davon noch zurückweiſen, was ſich im Verlauf des Studiums als unmuſikaliſch oder talentlos erweiſt.

(Aus der Einleitung zur Großen Geſangſchule für Deutſchland von Friedrich Schmitt.)

Welch eine ſonderbare Erſcheinung; ſeit einigen Decennien auf einmal keine echte Geſangskunſt, keine Oper — kein Zuſammenwirken ſchön geſchulter Geſangskräfte mehr! Welche Umſtände und Verirrungen, welche Vorurtheile mußten ſich vereinigen, um der muſikaliſchen Welt ſolch ein Reſultat vorzulegen? — .....

Laſſen Sie mich, meine Herren Vorſtände der europäiſchen Opernbühnen, die ſich mit den größten Opfern eben ſämmtlich vergeblich abmühen, ein geſchultes Geſangsenſemble zuſammen zu bringen, jetzt näher zu Ihnen treten, und Ihrer Beachtung und nähern Prüfung meine Rathſchläge vorlegen. Jedoch bedingen dieſelben vor Allem Beſeitigung unſeres Opernſchlendrians, um das Uebel an der Wurzel faſſen zu können. Wer den Zweck will, darf ſich auch den Univerſalmitteln die Hand zu bieten nicht ſcheuen. Jene klaffende, eiternde Wunde unſers gegenwärtigen Geſangszuſtandes kann nicht mit Palliativen geheilt werden, ſie verlangt eine gründliche Operation und ein ſcharfes Meſſer. Darum muß endlich einmal einer mit der Sprache herausgehen, und ich ſtelle

deßwegen ohne weitere Entſchuldigung und Nachſichtserbittung, und ohne daß ich mich hinter die moderne Phraſenfabrik verſtecke, folgende Sätze auf:

1. Unſere Opernanſtalten ſollten keine Opern zur Aufführung mehr annehmen, deren wiederholte Darſtellung offenbar den Ruin menſchlicher Stimmen — je ungeſchulter, deſto eher — in kurzer Zeit herbeiführen müſſen, wie wir in ganz Europa ſeit 20 Jahren zur Genüge wahrgenommen haben.....

2. In Folge deſſen wären nur Capellmeiſter anzuſtellen, die in Uebereinſtimmung mit ihnen den Sinn für ſchönen, keuſchen, edlen Geſang ſich bewahrt haben, noch nicht abgeſtumpft ſind, meinen oben erwähnten drei Kleinigkeiten huldigen, die Sänger mit Theilnahme und warmer Hingebung zunächſt überwachen und vor Abwege, wozu der Theatergeſang ſo leicht und vielfach Gelegenheit gibt, zu bewahren ſuchen.

3. Unſere Orcheſter, namentlich in großen Städten, ſind zu ſtark beſetzt, oder begleiten wenigſtens zu ſtark und ohne alle Discretion, vorzüglich die weiblichen Stimmen mit ihrer ſchwachen Mittelregion und im Piano. Unſere Blasinſtrumente haben ja gar kein Piano mehr und nehmen das Forte zur Begleitung eben ſo ſtark, als in den Zwiſchenacten, und das Blech geberdet ſich beim Geſange, als wenn es Regimenter in die Schlacht zu führen hätte.

4. Unſere Orcheſterſtimmung iſt zu hoch. Sie iſt ſeit Ende des vorigen Jahrhunderts um einen Ton höher ge-

ſtiegen, auf Veranlaſſung unſerer effecthaſchenden Inſtrumentalvirtuoſen.

5. Errichten Sie vor allem für Deutſchland durch gemeinſame Unterſtützung kunſtſinniger Regierungen oder durch eine organiſche Vereinigung: „Eine Geſangsſchule für echte, wahre Ton- und Stimmenbildung," keine ſogenannten muſikmachenden Schreiconſervatorien, keine Jammerſchulen mit Stimmentödtern an der Spitze, in denen die Sänger über Hals und Kopf für Opern- und Geſangsqualen der entſetzlichſten Art zugeſtutzt und vorſorglich ſchon, faſt ohne Ausnahme, mit geknickter und gebrochener Stimme entlaſſen werden, — ſondern ſolche, in denen die Sänger durch 3—5 Jahre ſorgfältig, richtig und in aller Weiſe geſchult und damit fähig werden, nicht zwei Jahre, wie man jetzt erlebt, zu ſchreien, ſondern 20 und noch mehr Jahre ſchön und mit unendlichem Reiz ſingen zu können, wie früher.

Blicken wir um uns — wie lauten die Berichte aus allen Hauptſtädten Europas, aus allen Ländern, ſelbſt Italien, Wien, Paris und London nicht ausgenommen? Sie berichten ſämmtlich in merkwürdiger Uebereinſtimmung — überall dieſelben Klagen. Es gibt keinen ſchönen natürlichen, echt künſtleriſchen, ſeeliſchen Geſang, kein anſtändiges, nur erträgliches Opernenſemble mehr; — es gibt nur noch widrige Schreianſtalten für ausgeſungene, tremolirende, vibrirende, detonirende, zerriſſene, häßliche Stimmen, welche alle Geſangslaſter in ſich vereinigen, namentlich wenn die erſte blendende

Jugendfriſche, wozu oft nur einige Monate gehören, abgeſtreift iſt. — Die Zahl der einzelnen, nur leidlich geſchulten (wie Manches und Erhebliches wäre noch an ihnen auszuſetzen!) und noch ſtimmenbegabten Sänger und Sängerinnen iſt ſo gering, daß nicht einmal jede Reſidenz ein tüchtiges, friſches und nicht heruntergekommenes Geſangstalent aufzuweiſen hat. Daher müſſen ſie in nothwendiger Folge mit großen Capitalien bezahlt und können nur mit ſich täglich ſteigernden Opfern (oft nur für kurze Zeit) gewonnen werden. —

(Friedrich Wieck. Aus den Fliegenden Blättern des „Wohlbekannten.")

Man behauptet, die guten Stimmen werden immer ſeltener, man greift daher zu den vorhandenen, wie man ſie findet, da man nicht ſo lange warten kann, bis ſie einen langjährigen Schulcurs durchgemacht haben.

Erſteres iſt eine gewagte Behauptung, letzteres ein ganz unlogiſcher Schluß. Warum ſollten jetzt weniger ſtimmbegabte Menſchen geboren werden als früher? Die Thatſache, der Mangel beweiſt es, ſagt man. Falſch. Der Mangel rührt nicht von dem verminderten Vorhandenſein, ſondern von der unverhältnißmäßig zu ſchnellen Zerſtörung der Organe her, wozu weſentlich die Janitſcharen-Inſtrumentation der Opern, die in die Höhe geſchraubte Lage der Singparthien und die Vernachläſſigung einer ſtimmwirthſchaftlichen Methode beitragen. Man nehme die kerngeſundeſte Stimme und laſſe ſie durch fünf Jahre Verdi'ſche Muſik ſingen, ſo muß ſie zu Grunde

gehen. Was die Folgerung betrifft, ſo mögen wohl Umſtände eintreten, die eine verfrühte bühnliche Verwendung halbgebildeter oder gar naturaliſtiſcher Stimmen erheiſchen; wo aber ſteht es geſchrieben, daß mit dieſem Eintritte ins öffentliche Wirken auch jede Nothwendigkeit einer weiteren Ausbildung entfalle? Der Bühnenſänger hat freilich ſelten die Beſcheidenheit, die zur Selbſterkennung führt, um ſich zu ſagen: „Du mußt noch lernen.“

Er tritt hinaus, läßt ſeine Stimme erſchallen, dieſe wird applaudirt, und er hält das für ſein Verdienſt. Dieſe Beſcheidenheit aber läßt ſich beibringen, man brauchte nur dieſen Leuten zu ſagen: Herr oder Madame, Sie beſitzen eine gute Stimme, aber Sie können nichts; ich engagire Sie mit ſo und ſo viel, je mehr Sie lernen, deſto höher ſteigt Ihre Gage. So ginge es, und man würde dann wenigſtens keine, den Zuſtand der heutigen Opernwirthſchaft charakteriſirende Aeußerung zu Gehör bekommen, wie ſolche ein ſtimmbegabter Sänger that, dem man zumuthete, für ſeine höhere Ausbildung beſorgt zu ſein: „Zu was brauche ich zu lernen? wenn ich ſchreie, werde ich wacker applaudirt; dann beziehe ich ja ohnehin ſchon die höchſte Gage, alſo wozu ſollte ich mich mit Studien plagen?“ Wie lange aber wird er noch dieſer höchſten Gage ſich erfreuen? und was geſchieht, wenn dieſes goldtragende Organ nur zu bald dem unverſtändigen, ſelbſtmörderiſchen Gebahren unterliegt?

(L. A. Zellner. Oſt-deutſche Poſt vom 14. Mai 1854.)

Bei einem Rückblick auf das musikalische Leben des verflossenen Winters stellt sich ein bedeutender Schritt zur Besserung unserer Zustände heraus. Die Partei, welche das Gute, Edle, Classische will, ist gewachsen und hat entschieden an Einfluß gewonnen, während die Männer des musikalischen Leichtsinns und Trödelkrams an Zahl und an Credit verloren haben. An diesem heilsamen Umschwunge ist die Operntheaterdirection gänzlich unschuldig, obgleich in ihrer Hand die größte Macht, ein gutes Ziel durchzusetzen, läge. Dagegen hat die Gesellschaft der Musikfreunde unzweifelhaftes großes Verdienst, ebenso die Streichquartette. Endlich trägt auch die Musikkritik in der Wiener Presse das Ihrige zum guten Werke bei. In der „Ost-deutschen Post," in der „Wiener Zeitung," in der „Presse" werden gesunde musikalische Ansichten verbreitet, die von der ehemaligen Wiener Musikkritik himmelweit abweichen, die sich nicht scheuen, den Belzebub beim Namen zu nennen, und weder aus bezahlten noch aus unbezahlten Rücksichten wedelnd um die Mittelmäßigkeit herumtrippeln.

(Modestus. Leipziger Signale vom 25. Mai 1854.)

Italieniſche Opernſaiſon 1854.

..... und die große italieniſche Oper tritt auf. Eine lange hagere durchſichtige Figur, charakterloſes Geſicht ..... Sie trägt ein dünnes Schleppkleid, deſſen Farbe eigentlich gar keine Farbe zu nennen iſt, und auf dem kleine blitzende Steinchen ſitzen, die die Augen des Publicums auf ſich ziehen.

C. M. Weber.

Folgende Künſtler waren heuer engagirt:

Die Damen: Medori.
Bendazzi.
Baleſi.
Olivi-Vetturi.
Borghi-Mamo.
Demeric.
Pozzi.

Maywood.
Bagdanoff.
Lamoreux.
Levaſſeur.
Paſcalis.
Gueimard.
} erſte Tänzerinnen.

Maſini, erſte Mimikerin.

Die Herren: Bettini.
Mirate.
Naubin.
Paſi.
De Baſſini.
Ferri.
Everardi.
Scaleſe.
Vialetti.
Laura.
Demi.

Ronzani, Balletmeiſter und erſter Mimiker.

Borri, erſter Tänzer.

Folgende Opern und Ballete wurden gegeben:

La Cenerentola	Roſſini.	Anna Bolena	Donizetti.
Il barbiere di Seviglia	»	Il Trovatore (neu)	Verdi.
Otello	»	I Masnadieri »	»
Norma	Bellini.	Rigoletto	»
Il Giuramento	Mercadante.	Ernani	»
Lucia di Lammermoor	Donizetti.	Fauſt (Ballet)	
Lucrezia Borgia	»	Giſella »	
Don Pasquale	»	Esmeralda »	
L'elisir d'amore	»	Das goldene Pferd (Ballet) (neu).	

Von jenen Mitgliedern, welche heuer zum erſten Male in Wien gehört wurden, können wir in unſerm gegenwärtigen ſummariſchen Berichte füglich nur Fr. Borghi-Mamo und Herrn Bettini als erwähnenswerth hervorheben; dieſer bewährte ſich, namentlich im Giuramento, als ein gebildeter Künſtler: ſein feſtes entſchiedenes Einſetzen des Tones iſt wahrhaft wohlthuend, desgleichen der immer klare und deutliche, ſtellenweiſe tief empfundene Ausdruck. Fr. Borghi iſt im Beſitze einer wohlausgeglichenen Mezzoſopran-Stimme, welche aber bereits an Friſche und Klang etwas eingebüßt zu haben ſcheint; dieß, wie auch eine auffallende Gleichgiltigkeit der Betonung, verhindert die Künſtlerin, im getragenen Geſang vortheilhaft hervorzutreten, während ſie in der techniſchen Bewältigung der colorirten Stellen glücklicher iſt; in dieſer Gattung Muſik, obwohl ihr Anmuth und Grazie oft fehlt, hat Fr. Borghi vielen Beifall gefunden, vielleicht ſogar mehr als die vor zwei Jahren ſo ſehr gefeierte Medori. An dieſer

zeigten ſich nun gar deutlich die unſeligen Reſultate moderner Geſangsbildung. Nachdem man ſie noch vor Kurzem, und zwar nicht mit Unrecht, mit Lobeserhebungen überhäuft hatte, ſchienen heuer Viele zu finden, daß ſie den Vergleich mit der Borghi kaum aushalten könne; und doch iſt die Medori, unſerer Anſicht nach, ein reiches, urſprüngliches Talent, wie wir ſobald kein zweites zu hören bekommen werden, allein ſie hat die Pflichten des wahren Künſtlers — ſorgfältig fortſchreitende Ausbildung, und Ablegen ſtörender Fehler — verſäumt; ſie hat die Heftigkeit ihrer Geſangsart nicht gemildert, das Tremoliren im Recitativ nicht abgelegt, das Forciren der Stimme nicht ferne gehalten, die Ausgleichung der Coloratur nicht verſucht, oder nicht zu Stande gebracht, daher die allmälige Abnahme des Erfolges im Verlauf einiger Jahre; eine prachtvolle Stimme, eine richtige Auffaſſungsgabe, ein feines Verſtändniß, ein aus dem Innern hervorloderndes Feuer — Eigenſchaften, geeignet, bei gehöriger Ausbildung, weiſer Regelung und kluger Verwendung viele Jahre hindurch die Opernbühne zu zieren, — müſſen nun der Mittelmäßigkeit weichen, weil dieſe die obenerwähnten häßlichen Fehler vermeidet, und überdieß vermöge ihrer Stimmqualität nicht in Schreirollen zu ſingen genöthigt worden iſt. Daß Fr. Medori noch jetzt ſtellenweiſe eine mächtige Wirkung erzielt, wird von uns gewiß nicht beſtritten werden, allein unſere eben ausgeſprochene Bemerkung iſt deßwegen nicht minder wahr und dürfte ſich mit der Zeit nur noch mehr beſtätigt finden.

Von den übrigen bereits bekannten Mitgliedern hat Herr Everardi an Sicherheit und Routine gewonnen, hingegen Herr de Baſſini an Klang der Stimme verloren; dieſer und Herr Mirate, beide ſehr ſchätzenswerthe Künſtler, kämpfen mit ihrer bewährten Routine und Geſangsbildung gegen die Hinderniſſe, welche ihre Stimmgebrechen ihnen entgegenſtellen. Eine ganz verſchiedene Stellung behauptet Herr Ferri, deſſen Geſang — wenn man das Geſang nennen darf — ſich zur unausrottbaren Plage jeder italieniſchen Opernſaiſon aufgeſchwungen hat. Ein Zwiegeſang des Herrn Ferri mit Frl. Bendazzi iſt eben ſo poſſierlich für das Auge, als verletzend, ja unerträglich für ein gebildetes Ohr.

Aus dem Geſagten ergibt ſich, daß das Perſonal der heurigen italieniſchen Oper, wenn auch in einiger Hinſicht wahrhaft abſchreckend, doch in manch' andern nicht gar ſo übel beſtellt iſt. Die Damen Medori und Borghi, die Herren Bettini und Mirate, de Baſſini, Everardi und Scaleſe, ſind doch durchgehends Künſtler, welche mit unſeren deutſchen Sängern letzter Saiſon einen Vergleich nicht zu ſcheuen hätten, und welche in zweiter Reihe von den Damen Demeric, Olivi und Pozzi, und den Herren Paſi, Vialetti und Laura entſprechend hätten unterſtützt werden können. Bei alledem iſt doch nicht zu läugnen, daß die Saiſon entſchieden verunglückte. Die Mißſtimmung wurde nicht nur in den Zeitungen, ſondern auch im Publicum ſelbſt weit energiſcher ausgedrückt, als es

oft, bei ebenſo dazu herausfordernden Gelegenheiten, der Fall war, ſo daß man dahin gelangt iſt, an der Möglichkeit des Beſtehens einer italieniſchen Oper in Wien zu zweifeln, und ſogar die Abſtellung dieſes koſtſpieligen Luxusartikels bereits für nächſtes Jahr in Ausſicht ſtellt. Woher kommt dieſer Umſchwung in der Meinung des früher ſo ſehr zur italieniſchen Muſik inclinirenden Wiener Publicums? Wir haben ſchon beſſere Sänger gehört; — aber wohl auch ſchlechtere; das Perſonal iſt, wie wir geſehen, ſo mangelhaft nicht, daß es nach den Leiſtungen der deutſchen Saiſon nicht anzuhören wäre. Allein die hohen Preiſe? Allerdings iſt dieß ſchon ein triftiger Grund, welcher aber in den mangelhaften Repertoir-Verhältniſſen erſt ſeine Beſtätigung und Bekräftigung findet. Um Außerordentliches zu hören, ſcheut kein Publicum die hohen Preiſe, und tüchtige Kräfte, wie ſie vorhanden ſind, gut verwendet *), würden vielleicht die Unterſtützung einer gewiſſen Anzahl Theaterbeſucher auch jetzt noch finden. Allein das ewige Einerlei mit den abgeleierten alten und den noch viel ſchlechtern neuen Opern erſchwert immer mehr den

*) Herr Everardi iſt ein talentvoller junger Künſtler, der bereits im vorigen Jahre hier gefallen hat, er wird aber nicht beſchäftigt, weil Herr Ferri, der auf wahrhaft unleidliche Art ſingt, jedes Jahr engagirt und vorgeſchoben werden muß, blos weil es Herrn Merelli ſo gefällt. Frau Olivi Vetturi iſt engagirt und ſingt gar nicht. Frau Maywood tanzt in alten, von der Elßler oft gegebenen Rollen; u. ſ. w. u. ſ. w.

Beſuch des Kärnthnerthortheaters, in welchem während drei Monaten zu ſo übermäßigen Preiſen verhältnißmäßig ſo Ungenügendes geboten wird. Wir glauben alſo, daß dem totalen Mangel an praktiſchem Verſtändniß in der Directionsführung ein beträchtlicher Theil der Schuld zugemeſſen werden kann. Sollen wir nebſtdem noch einen Grund anführen? Sollen wir den Wiener Opernfreunden und den leitenden Perſönlichkeiten unſer Compliment machen über die Beſſerung ihres muſikaliſchen Geſchmacks? Sollen wir mit pomphaften, gelehrten Redensarten nachweiſen, wie man ſich immer auffallender von der italieniſchen Muſik abzuwenden ſcheint, wie man offenbar des Treibens herzlich müde ſei? Wir glauben kaum, daß ſich die Sache auf dieſe Art erklären läßt. Wenn ſich aber die Unzufriedenheit blos auf einzelne Beſtandtheile der Saiſon, auf das Repertoir u. ſ. w. beſchränkt, dann wäre ja die allervernünftigſte, zunächſt liegende Frage, ob wir denn an Herrn Merelli einen guten Director haben? Die aufrichtige Beantwortung dieſer Frage dürfte nicht ſo ſchwer ſein. Ganz Wien — mit Ausnahme Einiger — weiß ſeit vielen Jahren recht gut, daß Hrn. Merelli zum Director nicht weniger als Alles mangelt *),

*) Mit dem „Don Giovanni" wurde vor zwei Jahren ein glücklicher Verſuch gemacht das Repertoir aufzufriſchen — ſeitdem wurde nicht einmal dieſer Verſuch wiederholt, geſchweige denn ein zweiter gemacht. — Freilich wäre der gut gegebene „Don Giovanni" für Herrn Cornet ſehr unbequem geweſen, von wegen unabweislicher Vergleiche.

Unzufriedenheit mit den Leiſtungen der italieniſchen Oper müßte zur Unterſuchung der Urſachen, welche dieſe Unzufriedenheit erzeugen, führen; dieſe Unterſuchung hätte gezeigt, daß mit dem theuren Gelde, welches darauf verwendet wird, mit vorhandenen, oder zu erwerbenden Kräften, Beſſeres geleiſtet werden konnte und die Unfähigkeit der Direction die größte Schuld trage, wenn das Mögliche thatſächlich nicht geleiſtet wurde; ſomit hätte die Unzufriedenheit mit den Leiſtungen der italieniſchen Oper folgerichtig blos einen praktiſchen, vom Publicum längſterſehnten Directionswechſel verurſacht.

Kommt es wirklich zur Abſtellung der italieniſchen Oper — woran wir übrigens noch ſehr zweifeln —, ſo werden wir uns ſicher nicht darüber beklagen. Man hat zu lange Zeit überſehen, welchen nachtheiligen Einfluß die dreimonatliche italieniſche Saiſon auf die permanenten Kräfte des Hofopern-theaters ausübt. Das allabendliche Herableiern dieſer läppiſchen Begleitungsformeln, das Herabſingen dieſer Gaſſenhauer und Tanzrhythmen, wenn es auch präcis vorgenommen würde, kann nur erſchlaffend — und lähmend auf die Mitglieder des Chors und des Orcheſters einwirken. Die Abſchaffung der italieniſchen Oper, um wohlthätig zu wirken, müßte dem ganzen Opernperſonale, theils als willkommene Ferienzeit, theils als Studiums- und Vorbereitungs-Gelegenheit zu Gute kommen. Was dabei in finanzieller Hinſicht gewonnen, oder vielmehr

erſpart würde, iſt leicht zu ermeſſen, wenn man bedenkt, daß die Geſammtausgabe der italieniſchen Saiſon ſich auf den Betrag von wenigſtens 130,000 fl. belauft. Eine hübſche, kleine, runde Summe das, faſt zu rund für das, was geboten wurde. Wenn man nun auch die Einnahmsquellen,

im Wege des Abonnements auf	50,000 fl.
im Wege der täglichen Einnahmen auf . .	25,000 fl.
veranſchlagt und dieſe Summe	75,000 fl.
von der obigen . . .	130,000 fl.
abzieht	75,000 fl.
ſo bleibt ein Deficit von	55,000 fl.

Dieſes Deficit könnte nun allenfalls mit der Dotation des Hofoperntheaters gedeckt werden, weil von den dieſer Bühne neuerlichſt zugeſicherten jährlichen 200,000 fl., gleichmäßig vertheilt, 50,000 fl. der italieniſchen Oper zufallen würden; da nun aber das erſte Verwaltungsjahr des Herrn Cornet, trotz ſo auffallend ungenügender Leiſtungen, in zehn Monaten die ganze Subvention, ja ſogar, — wenn wir gut unterrichtet ſind, um 5000 fl. mehr — verſchlungen hat, ſo mußte nothwendiger Weiſe die italieniſche Saiſon noch viel mehr darunter leiden. — Man kann es nicht genug wiederholen: wenn für all dieß Geld und dieſe Plage Gutes geleiſtet würde, wenn wirkliche Geſangscelebritäten uns in einem auserleſenen Repertoir vorgeführt worden wären — wie es ganz gut ausführbar, ja ſogar angetragen worden war — dann würde ſich kein wahrer einſichtsvoller Muſikfreund

darüber beklagen. Allein die bedeutenden Summen, welche jährlich auf die italieniſche Saiſon verwendet — und man kann es ſich wohl geſtehen — verſchwendet werden, halfen doch zu Nichts, weil keine einſichtsvolle, praktiſch leitende Hand die Ausgaben regelte. Der Aufſchwung eines Theaters wird nicht durch vielfältige und bedeutende, ſondern durch rechtzeitige und zweckmäßige Ausgaben bewirkt. Davon haben wir überwiegende Beiſpiele vor Augen an unſerer deutſchen Oper, wie an der italieniſchen.

Aus Anlaß der eben zu Ende gehenden italieniſchen Opernſaiſon ſind über die Gattung Muſik, welche gewöhnlich während dieſer Zeit dem Publicum geboten wird, in der hieſigen Kritik abermals verſchiedene Anſichten laut geworden, welche wir nicht mit Stillſchweigen übergehen zu können glauben. Wir meinen hiemit hauptſächlich zweierlei: Die ſonderbaren Meinungsäußerungen jener, welche von Muſik Nichts oder Wenig verſtehen, welche aber die muſikaliſche Kritik zu Gunſten irgend einer dirigirenden Macht ausbeuten wollen, — und die nichts weniger als wohlthätig wirkenden Anſichten muſikaliſcher Puriſten.

Bei den Erſteren iſt die Bewunderung Verdi'ſcher Producte an der Tagesordnung. Wahrſcheinlich hofft man dieſelben als Repertoirfutter gut benützen zu können; da nun Herr

Verdi in „Rigoletto“ wirklich ſtellenweiſe einen beſſern Anlauf genommen hat, ſo iſt es die Loſung der Coterie geworden, dieſen Anlauf als eine Art Beſſerung und wohlthätiger Reform der italieniſchen Oper darzuſtellen; die Einen wollen darthun, wie Herr Verdi ſich nun, durch die entſchiedene Hinneigung zur neu-franzöſiſchen Schule, Beliebtheit und Wirkſamkeit geſichert habe, die Andern meinen, die „Masnadieri“ wären noch aus früher Sturmperiode, Herr Verdi habe ſpäter im „Rigoletto,“ im „Trovatore“ u. ſ. w. „der wilden, toſenden Lärmmacherei entſagt!!“ Ob die conſtatirte Veränderung nicht vielmehr in dem eingetretenen Mangel an Erfindungskraft ihren Urſprung fände, dieſe Frage haben ſich die Herren Kritiker zu ſtellen nicht die Mühe genommen; ſie haben nicht einmal bemerkt, oder nicht bemerken dürfen, daß Herr Verdi nicht etwa die Vorzüge der franzöſiſchen Schule — die geiſtreichen Combinationen, die Feinheit der Details, die Anmuth der Formen, — ſondern blos die in einigen ihrer letzten Werke bemerkbaren Fehler — die Wahl monſtröſer Texte, die parodiſtiſche Anhäufung der grellſten Effecte, gerade jene „wilde, toſende Lärmmacherei“ — nachgeahmt habe. Weil aber die betäubende Inſtrumentation leider zu den Fehlern der Herren Meyerbeer, Auber und Halevy gehört, deswegen iſt Herr Verdi noch lange kein Halevy, kein Auber und kein Meyerbeer. So unſtatthaft ein ſolcher Vergleich erſcheint, ſo muß doch die Behauptung, Herr Verdi habe im „Trovatore“ der wilden, toſenden Lärmma-

cherei" entſagt, den ungeſchmälerten Preis der Originalität davontragen; Eins wie das Andere indeß beweiſt, daß unter den mancherlei Einflüſſen, welche in jenen Kreiſen vorherrſchen, die gründliche Kenntniß des beſprochenen Gegenſtandes, und der geſunde Menſchenverſtand in der Beurtheilung desſelben, nicht durchgreifend genug vertreten iſt.

Die zweite Hälfte unſrer abwehrenden Bemerkung richtet ſich, wie geſagt, gegen alle Jene, welche die italieniſche Muſik, ohne Unterſchied, verwerfen, erſtens weil ſie nicht von deutſchen Componiſten geſchrieben, zweitens weil ſie nicht nach deutſchen Regeln gearbeitet wird, drittens, weil ſie viel Unwahres, Haltloſes, Verwerfliches enthält. Wir können nur den letzten Grund für haltbar und der Erörterung unterworfen anerkennen. Allein auch hier ſollten praktiſche Kritiker, wenn ſie wohlthätig auf die Kunſtverhältniſſe einwirken wollen, vorſichtiger, und ſagen wir es gerade heraus, gerechter zu Werke gehen. Es iſt freilich ein Leichtes, Roſſini, Bellini, Donizetti, Mercadante und Verdi in ein und dasſelbe Verdammungsurtheil einzuſchließen, weil dieſelben ſich in einigen Eigenſchaften, in einigen Fehlern gleichen. Allein es ſcheint uns, wie geſagt, unvorſichtig und ungerecht, Roſſini's „Cenerentola," Donizetti's „Anna Bolena," Mercadante's „Giuramento," welche gewiß ihre ſchwachen Seiten haben, ebenſo zu verdammen, wie gewiſſe Producte von Verdi, Balfe und Flotow, an welchen oft gar nichts Gutes zu entdecken iſt. Noch auffallen-

der finden wir es, wenn sich das Verdammungsurtheil unserer gelehrten Kritiker, wie es oft genug der Fall ist, auf alle besseren Werke obbenannter Componisten, auf einen „Barbiere di Seviglia," eine „Sonambula," „Elisir d'amore," auf die besseren Nummern des „Otello," der „Norma," der „Lucia," erstreckt, Werke, welche im Ganzen, oder wenigstens theilweise, bei guter Aufführung, dem gebildeten Musikfreunde sehr annehmbar scheinen. Je mehr wir den Werth gründlich gelehrter Kritik und den wohlthätigen Einfluß derselben auf die Veredelung des Geschmackes anerkennen, und nach Kräften zu fördern bereit sind, desto mehr bedauern wir dieß unveränderliche Verharren in exclusiven, absoluten Anschauungen, desto mehr glauben wir es an der Zeit, die Grundsätze praktischen Wirkens, theatralischer Anforderungen, und musikalischer Toleranz in Erinnerung zu bringen.

Die Ungerechtigkeit gegen fremde Werke führt zur Ungerechtigkeit, stellenweise auch zur Unhöflichkeit gegen fremde Künstler. Man sollte nicht so undankbar sein, darin wird jeder echte „Mozartianer" mit uns übereinstimmen, so bald zu vergessen, daß die Italiener (de Bassini, Medori, Marray u. s. w.) uns eine Don Juan-Aufführung geboten haben, wie man sie lange nicht so vortrefflich gehört hatte, und, wenigstens in deutscher Sprache, nicht sobald wieder so vortrefflich hören wird.

Digitized by Google